

فنون العصور الوسطى

موسوعة تاريخ الفن / العيين تسامع والأذن تـرى



دراسة : د. ثروت عكاشة / الجزء الثانى عشر



المهنة المصرية العامة للكتاب

الجزء الثاني عشر
فنون

العصر الإسلامي

دراسة

د. شروت عكاشة



الدكتور ثروت غكاشة

وُلِدَ بالقاهرة عام ١٩٢١، وتخرّج في الكلية الحربية عام ١٩٣٩، ثم في كلية أركان الحرب عام ١٩٤٨. ونال الجائزة الأولى في مُسابقة القوّات المسلّحة (١٩٥٠)، ثم حصل على دبلوم الصحافة من كلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) عام ١٩٥١، ونال درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة الشّوربون بباريس (١٩٦٠). وشارك في حرب فلسطين (١٩٤٨) وفي ثورة يولييه (١٩٥٢).

عُيّن رئيسًا لتحرير مجلة التحرير (١٩٥٣-٥٢)، ثم مُلحقًا عسكريًا بالسّفارة المصريّة ببرن ثم باريس ومدير (١٩٥٦-٥٣)، ثم سفيرًا لمصر في روما (١٩٥٨-٥٧)، ثم وزيرًا للثقافة (١٩٦٢-٥٨)، ثم رئيسًا للمجلس الأعلى للفنون والآداب. وشغل منصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهلي المصري (١٩٦٦-٦٢)، ثم منصب نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة (١٩٧٠-٦٦). ثم عُيّن مُساعدًا لرئيس الجمهوريّة للشّئون الثقافيّة (١٩٧٢-٧٠)، وعمل أستاذًا زائرًا بالكوليج دي فرانس بباريس لمادّة تاريخ الفن (١٩٧٣)، ثم انتخب زميلًا مُراسلًا بالأكاديمية البريطانيّة الملكيّة (١٩٧٥).

كان عضوًا بالمجلس التّفيذي لمنظّمة اليونسكو (١٩٧٠-٦٢)، كما عمل نائبًا لرئيس اللّجنة الدّوليّة لإنقاذ فينيسيا وآثارها (١٩٧٨-٦٩).

* رئيس اللّجنة الثقافيّة الاستشاريّة لمعهد العالم العربي بباريس (١٩٩٣-٩٠).

* إنجازاته :

إنقاذ معابد النوبة وآثارها وعلى رأسها معبدى أبى سبيل ، كما أنشأ معاهد : الباليه ، والكونسرفتوار ، والسينما ، والفنون المسرحية ، والنقد الفني الذي انتهى إلى أكاديمية الفنون . كما أنشأ قصور الثقافة في أنحاء مصر ، وأعاد تكوين أوركستر القاهرة السيمفوني ، وأقام قاعة سيد درويش للاستماع الموسيقي ، وأنشأ فريق باليه أوبرا القاهرة وفريق أوبرا القاهرة ، كما أنشأ عروض الصوت والضوء بالأهرام والقلعة والكرنك ، وأوفد معارض الآثار المصرية في الخارج لأول مرة بأوروبا واليابان والولايات المتحدة ، كذلك أنشأ متحف مراكب الشمس ، ومتحف المثال محمود مختار ، ودار النسخيات المرسمة ، ودار الكتب القومية بكورنيش النيل ، وأقام العيد الألفي لمدينة القاهرة طوال عام ١٩٦٩ .

* مؤلفاته :

- له أكثر من خمسين كتاباً ، ما بين مؤلف ومترجم ومحقق ، من أهمها :
- موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى (١٩ مجلداً) .
- ترجمة أعمال الشاعر أوفيد (منسخ الكائنات وفن الهوى) ، وأعمال جبران خليل جبران ، وتحقيق كتاب المعارف لابن قتيبة .
- « مذكراتي في السياسة والثقافة » .
- المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية بالإضافة إلى مؤلفات بالإنجليزية والفرنسية .

* من الأوسمة والميداليات والجوائز :

- وسام الفنون والآداب الفرنسي (١٩٦٤) .
- وسام اللجيون دونير (وسام جوقة الشرف) الفرنسي بدرجة كوماندور (١٩٦٨) .
- الميدالية الفضية لليونسكو ، تقديرًا لجهوده من أجل إنقاذ معابد فيلة وآثار النوبة .
- الميدالية الذهبية لليونسكو ، تقديرًا لجهوده من أجل إنقاذ معابد فيلة وآثار النوبة .
- جائزة الدولة التقديرية في الفنون (مصر) عام ١٩٨٨ .

يجول بنا الدكتور ثروت عكاشة خلال هذه الموسوعة في مدارج الفن خلال الحضارات الإنسانية المتعاقبة، بادئاً بفن سكان الكهوف في العصر الحجري القديم ومختتماً بفنون القرن الثامن عشر . وبين هذين الموقعين الحضاريين يتناول الفنون منذ كانت إلى يومنا هذا على الترتيب والتوالي : الفن المصري ، فن العراق [سومر وبابل وأشور] ، الفن الفارسي ، الفن الإغريقي ، الفن الروماني ، الفن البيزنطي ، فن العصور الوسطى ، الفن الإسلامي ، فن عصر النهضة الأوروبي [الرينيسانس] وفن القرن السابع عشر [الباروك] ، وفن القرن الثامن عشر [الروكوكو] .

وتجمع أجزاء هذه الموسوعة إلى الحديث عن الأساليب الفنية في تسلسلها واتساقها الرسوم واللوحات المصورة التي تسجل النماذج المختلفة التي اختارها صاحب هذه الدراسة لأهم آثار العمارة والنحت والتصوير . وجميع ما في هذه الأجزاء من صور ورسوم لم يكتف المؤلف فيها بما كتب عنها مُصْدرًا بذلك عن أحاسيس غيره فحسب فيكون معبراً كما عبّروا . لكنه عنى نفسه فزار معظم المتاحف والمراسم والمعارض والمساجد والمعابد والكنائس والمقابر والمناطق الأثرية والمسارح ودور الأوبرا ، يقوده إلى تلك الزيارات حرص منه على أن يسجل عن رؤية ومعاينة فيكون صاحب رأى كما كان من سبقوه أصحاب رأى ، قد يختلف معهم وقد يتفق . فما جاء عن اتفاق ليس مردّه إلى أن المؤلف ناقل وإنما هو اتفاق في المشاهدة واتفاق في الحكم ، وما جاء مخالفاً فهو رأى المؤلف الذي خالف به آراء من سبقوه . كذلك خصّ الموسيقى بكتاب مستقل يتسع لما يحتاج إليه هذا الفن الجليل من تفصيل وتطويل تصحبه مجموعة من الشرائط التي تحمل تسجيلات موسيقية منذ عهد الإغريق إلى اليوم .

وتتناول هذه الدراسة فنون النحت والتصوير والعمارة موصولة ببيئتها التي عنها أخذت ومنها استنبطت . وهذا العرض الصادق الأمين نقرؤه في عبارة طليئة مشوقة ، تطالعك بين فقراتها لوحات مصورة ، تنطق نطق العبارات ويجد فيها القارئ بياناً وافياً .

وتتضمن الموسوعة إلى هذا زائداً من مصطلحات فنية وجدت سبيلها إلى العربية على يد المؤلف في النحت والتصوير والزخرفة والنقش والعمارة والموسيقى والدراما . ولقد حرص المؤلف على الرغم من تناوله موضوعات من العشق بمكان ألا يضيئ عليها سمة التخصص ، بل كان حريصاً على أن يكون قريباً ما أمكنه ذلك من جبهة القراء ، فهذه أول موسوعة في الفن يقدمها المؤلف للناس كافة بعد أن كان مثلها لا يقدم إلا للخاصة منهم ، وبهذا أثبت لهذه الفنون أصالتها ، وعرف بخصائصها ، وأرسى لها أسسها التي قامت عليها ، وأحصى لها مميزات التي برزت بها ، وتحدث عن فلسفتها التي أوحى بها وجلّتها لنا فناً .

الناشر

ISBN# 9789774481697



6 221149 027275

١٠٠ جنيه

فنون
العصور الوسطى

لوحة الغلاف .الملوك المجوس [تفصيل]
زجاج معشق ملون . كاتدرائية شارتر.

موسوعة تاريخ الفن :
العين تسمع
والأذن ترى



الجزء الثاني عشر

فن

العصر الوسيط

دراسة

د. شروت عكاشة

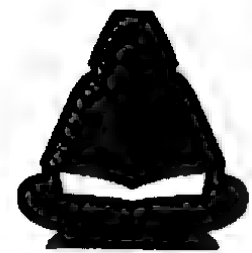
عكاشة، ثروت محمود، ١٩٢١ - ١٩٩٠
موسوعة تاريخ الفن / دراسة ثروت عكاشة..
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٣.
مج ١٢ / ٢٧ سم.. (العين تسمع والأذن ترى)
المحتويات: فنون العصور الوسطى
تدمك ٧ - ١٦٩ - ٤٤٨ - ٩٧٧ - ٩٧٨
١ - الفن - تاريخ.
أ) العنوان
رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٨٧ / ٢٠١٣
I.S.B.N.978-977-448-169-7

تصميم الغلاف: الفنان حلمى التونى
الإخراج: الفنان عبدالسلام الشريف

إهداء

إلى حفيدتي
نهي عبد المجيد اللبان ، زهرة الأسرة الياضعة .
مع حبى

الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الطبعة الثانية ٢٠١٣

الفنون الأوربية في عهد الفرنجة

بلغ تدهور الغرب ذروته في الفترة ما بين القرنين السادس والثامن ، ولولا صمود المسيحية صمودا لا يلين وانتشارها هنا وهناك لرجع الغرب إلى ما كان عليه في عصر ما قبل التاريخ . كذلك وقف العنصر اللاتيني - برغم ملاقاه من مقاومة شديدة - موقفا صلبا ساعده فيما بعد على استرداد حقه والتمكين لذاته ، فبقيت اللغة اللاتينية لغة الحياة اليومية ولغة الكنيسة ولغة الأدب والأدباء الذين برز من بينهم في القرن السادس بويثيوس Boethius وكاسيودوروس Cassiodorus بإيطاليا وإيزودور الإشبيلي بإسبانيا وفورتوناتوس وجريجور من مدينة تور ببلاد الغال . وكذا بقي الهيكل الإداري على ما كان عليه ، واستمرت طرق تجارة البحر المتوسط مطروقة على الرغم من أنها لم يعد لها الأثر كما كانت الحال من قبل في نشر الهيمنة الرومانية ، بل على العكس أخذت في نشر النماذج الشرقية التي كانت سمة الحضارة الرائدة وقتذاك .

ولم يزدهر من الامبراطورية الرومانية المقسمة غير بيزنطة وحدها تحت حكم چوستيان التي جهدت في أن تعيد مجد الامبراطورية الرومانية السابق أو على الأقل أن تكون لها اليد العليا على البرابرة ، وبهذا أصبح شرقى البحر المتوسط مركز القوى* . وفي عام ٥٢٩ أغلق چوستيان مدارس أثينا ، إذ كان أكثر ميلا إلى الشئون العسكرية والقانونية منه إلى الشئون الفكرية . ومع إغلاق هذه المدارس اضطر الفلاسفة إلى الهجرة ، وكان هذا الإجراء من چوستيان أمرا غريبا . وبذا أصبح لكنيسة روما وحدها الإبقاء على حضارة الغرب ، وكان نفوذها الثقافى المؤثر يرجع إلى الأديرة التي كانت في عزلة عن العالم وتستلهم مثلها خلال القرن الخامس من الرهبنة المصرية على نحو ما كان الأمر في ليران Lerins بجنوب فرنسا على يد القديس

(*) انظر الفن البيزنطى - الجزء الحادى عشر ، من موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . لكاتب هذه السطور .
دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ١٩٩٣ .

أونورا St. Hononrat وفي آرل على يد القديس سيزير St. Cesaire ، وفي أيرلندة على يد القديس باتريك ، إلى أن أسس القديس بنوا [بندكت] د ه نورسي St. Benedict في عام ٥٣٤ نحلته الرهبانية التي قُدِّر لها أن يكون لها شأنها . ومن الإنصاف القول بأنه حتى اللحظة التي حدَّ فيها بندكت بمساعدة كنيسة روما من نشاط البعثات التبشيرية الأيرلندية ، كانت هذه البعثات هي التي حملت عبء نشر المسيحية في أوروبا . ومع أنهم كانوا غرباء على التقاليد اللاتينية إلا أنهم مزجوا عن جدارة بين روح البرابرة والمسيحية ، وهو ما كان له صدق في الفن الذي ابتدعوه والذي جمع بين التقاليد الكلتية وبين التقاليد الجرمانية وبين النماذج القبطية .

وفي نهاية القرن السادس حاول البابا جريجوريوس الأكبر بذكائه الملحوظ - وقد عقد العزم على أن تكون العقيدة الكاثوليكية رومانية الطابع قلبا وقالبا - أن يتدع شعائر لاتينية وفنا لاتينية ، فأوفد البندكتيين في بعثات تبشيرية إلى قلب أقاليم البرابرة الشماليين ليضمّهم إلى صفوف المسيحية ، وكذا إلى الأنجلو ساكسون ليخلع عنهم نفوذ الرهبان الأيرلنديين ، ولهذا لُقّب جريجوريوس « أبا الغرب » . ولكنه ما كاد يُفسح الطريق للطراز الروماني لينفذ إلى أوروبا المسيحية حتى وجدت أوروبا نفسها مهدّدة شرقا وغربا بالغزو الإسلامي بين عامي ٦٢٢ و ٧٥٥ بعد أن امتدت الامبراطورية الإسلامية من القوقاز شرقا إلى سراقوسة غربا . وفي الوقت نفسه تعرضت إيطاليا للغزوة الأخيرة من غزوات البرابرة اللومبارديين حتى كادت بقايا الحضارة اليونانية الرومانية المتداعية تتعرض للزوال . ولكن ما لبث الغرب الذي تتنازعه القوى من هنا ومن هناك أن استردّ قواه في القرن الثامن ، وأخذ البرابرة يدخلون في المسيحية أفواجا ، وإذا « الفرنجة » Franks [قبائل جرمانية احتلت بلاد الغال في القرن السادس ومنها اشتق اسم فرنسا] الذين اكتسب بعضهم حق المواطنة الرومانية منذ القرن الرابع يصلون أنفسهم شيئا فشيئا بالامبراطورية أولا جُنْدًا مرتزقة ثم اتحادا في نظام فيدرالي ، إلى أن أصبحوا في عهد الامبراطور قسطنطين قادة إداريين وعسكريين . وظلوا على وفائهم إلى أن انقلبت الحال في الامبراطورية ومُنيت بالهزيمة فإذا هم يتخلّون عنها . وكان هؤلاء الفرنجة قد اعتنقوا المسيحية في ظل حكم كلوفيس Clovis الذي عُمِد في عام ٤٩٦ وكتب لهم أن يصبحوا نواة أوروبا فيما بعد . وكان اندماجهم ببلاد الغال الرومانية أوثق ما يكون حتى غدت حدودهم هي الخط الفاصل بين الشعوب الناطقة باللغات ذات الأصول اللاتينية Romance وبين الشعوب الناطقة باللغات الجرمانية .

وفي نهاية القرن السادس قاوم الفرنجة غزو اللومبارديين لإيطاليا وتمكّنوا في آخر الأمر من وقف زحفهم . وفي بداية القرن الثامن عندما وليت الأسرة الكارولنجية^(١) عرش الامبراطورية الرومانية المقدسة

(١) أسرة من الملوك الفرنجة Franks ومؤسسها في القرن السابع هو پيپان القيصر أمير لاندن ، وكان يشغل هو وأسلافه من قبل منصب رئيس ديوان الأسرة الميروثنجية ، ثم إذا به يستولى على العرش وينصب من نفسه ملكا عام ٧٥١ . وقد توج ابنه شارلمان امبراطورا عام ٨٠٠ فبلغت الأسرة الكارولنجية في عهده أوج قمتها . غير أن هذه الامبراطورية ما لبثت أن قُسمت في عهد ابنه لويس (٨٤٣) بين أولاد لويس فاستقلت لوثيرا بلوثرينجيا ولويس الألمانى بألمانيا وشارل الثاني بفرنسا .

بعد الأسرة الميروفنجية^(٢) كان شارل مارتل هو الذى ردّ الغزاة العرب إلى ماوراء البرانس واقفاً زحفهم على أوروبا . ومن الغرابة بمكان أنه على الرغم من أن البابوية كانت مهددة بالغزو اللومباردى إلا أنها رفضت أن تتلقى العون من بيزنطة التى كانت شقة الخلاف بينها واسعة وآثرت الاستنجاد بالفرنجة الذين قُدر لهم أن يكونوا حماة الغرب .

وهكذا كان التحالف الوثيق بين القوى الدينية والدنيوية هو الأساس الذى قامت عليه أوروبا الحديثة ، كما كان أساساً لمحاولة إعادة بعث الامبراطورية الرومانية المقدسة « الجرمانية » . والغريب أنه فى نفس الوقت - أعنى فى القرنين السابع والثامن - وطّدت اللغات ذات الأصول اللاتينية أركانها مُعلنة بداية حضارة جديدة هى وإن كانت تُعزى إلى روما غير أنها حلّت محلّها وذهبت بمعالمها ، غير أن هذه الحضارة كانت تفتقر إلى فن ، ومن المعروف أنه أسهل على المرء أن يتخذ قراراً سياسياً من أن يجتاز المخاض الروحي البطيء الخطى الذى يقتضيه الفن ، ولهذا كان الفن لا يزال تغشاه غمامة . وعندما تحدّدت الأسس التى ستبنى عليها أوروبا خلال القرن الثامن كان من الواضح أن أوروبا تسعى إلى توطيد مكانتها فربطت ما بين سلطة البابا الدينية وبين سلطة البرابرة الغزاة الدنيوية بعد ما كان بينهما من نزاع . ولكى تمكّن البابوية لمركزها أضفت على « المدينة الخالدة » روما ما كان لها من مجد قديم متوارث . وكانت البابوية تعتقد فى مبدأ الأمر أنها مع انهيار الامبراطورية الرومانية ستنهى الأخرى معها ، ولم تكن تخال أنها سوف تنهض من جديد على أيدي البرابرة الغزاة ، ومن ثم أخذت تعزز مكانتها لتواجه برابرة الشمال وبيزنطة فى الشرق . وكانت حال الفن أشبه ما تكون بالحال السياسية ، فلقد كادت التقاليد الفنية الرومانية أن تختفى وصار من الصعوبة بمكان أن تستردّ مكانتها السالفة بعد أن أخذت تتسلّل إليها عناصر من فنون البرابرة وفنون الشرق . وتكشف لوحات الفسيفساء فى إيطاليا ذاتها منذ القرن السادس إلى الثامن فى كل من روما ورافينا عن التحوّل المضطرب من « التشكيلية » الرومانية إلى « الطراز الكهنوتي »^(٣) البيزنطى . وبالرغم من أن أراضيات الكنائس ومذابحها كانت تُبنى عن الصيغ المتشابهة المتضافرة التى كانت تزين الأرضيات الرومانية إلا أن طرازها كانت تمازجه روح البرابرة الفنية . كذلك سرى هذا التسلّل إلى فن العمارة مثلما سرى إلى الفنون التشكيلية ، وكان لا مناص من الانتظار حتى « عصر النهضة » لتطهير التقاليد الفنية الرومانية مما دخل عليها .

(٢) أسرة من الملوك الفرنجة Franks تُعزى إلى شخصية ميروفيوس شبه الأسطورية . وقد أسّس كلوفيس أحد ذرائه مملكة الفرنجة عام ٤٨١ ، وما لبثت هذه المملكة أن قُسمت بعد وفاة كلوفيس بين ورثته إلى ممالك استراشيا ونويستريا وأوكيتانيا وبرجنديا وأورليان وباريس ، وما أكثر ما كانت هذه الممالك تتجمع وتتوحد تحت قيادة واحدة . وفى النهاية بلغ الخمول بهؤلاء الملوك أن انقضّ عليهم رئيس الديوان بيبان القصير فاعتلى العرش عام ٧٥١ بعد أن أزاح آخر الملوك الميروفنجيين .

(٣) Hieratic كهنوتي ، وهو اصطلاح يُطلق فى الفن البيزنطى وغيره على أشكال الشخصيات المحوّرة ذات الصرامة التى لا يُلتفت فيها ابتداءً إلى الصفات الطبيعية بل إلى إسباغ القداسة على الشخص أو الشيء المراد تصويره (المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية م.م.م.ث - لكاتب هذه السطور . لونغمان ١٩٩٠) .

ومثلما انتشرت روح الفن البيزنطى فى إيطاليا كما هى الحال فى رافينا وصقلية وأمالفى انتشرت تقاليد الفنون الشرقية والفارسية فى بيزنطة ؛ فإلى جوار التحف العاجية والأنسجة الفاخرة غزت موضوعات الشرق الفنية وأشكاله وأساليبه الغرب الذى كان عاجزا عن إنجاز مثل تلك الروائع المترفة السخية ومن ثم حاول محاكاتها . وعندما كانت أسرة شارلمان ومن بعدها أسرة أوتو مشغولتين بتحقيق حلم الامبراطورية الرومانية المقدسة ، ومحاولتين إضفاء سمة كلاسيكية تقليدية على المؤثرات الشرقية الوافدة، غدامن العسير التمييز بين ما هو من التراث الرومانى الأصيل وبين ما هو ساسانى شرقى وافد عن طريق بيزنطة . هذا إلى أثر الفن الإسبانى قبل الفتح الإسلامى ثم أثر الفن الإسلامى ذاته فى الأندلس الذى أثر هو الآخر فيما كان للشرق من جولات فى هذا المجال . ومع هذا الخليط من المؤثرات المتنوعة كان على أوروبا أن تجلّو موقفها ، فمضت روما جاهدة فى مطاردة المسيحية الأنجلوسكسونية - التى أسهمت فى صنعها التقاليد الكلتية المشربة بالتعاليم الجرمانية - واضعة فى مقابل منمنماتها وُصُلُبَانِها الزخرفية فناً بندقياً رومانياً ؛ فاستبدلت بالصيغ التجريدية المتشابكة لفائف واقعية ، وبزخارف خُرَافِى الحيوان أشكالاً آدمية ، فلم يجد الفن الكلتى الجرمانى مكاناً يلجأ إليه إلا بين آخر من كان من شعوب البرابرة وهم القايكنج السكندنافيين الذين أصرّوا على الأخذ بهذا الفن حتى بعد اعتناقهم المسيحية فى عام ١٠٠٠ .

وثمة مفارقة نجدها فى هذا المجال ، فبينما ارتاح البندكتيون فى روما إلى ظهور الأشكال الآدمية من جديد لتقف فى مقابلة « حركة تحطيم الصور » البغيضة إليهم سواء فى بيزنطة المسيحية أم فى العالم الإسلامى ، إلا أنهم لم يغالوا فإذا هم يرتضون الصيغ الزخرفية المتشابكة وصور الحيوانات الأيرلندية العجيبة فى الأجزاء المزخرفة من مخطوطاتهم على أنها عنصر مساعد ملطّف يؤدى وظيفة زخرفية ، ومن ثم استمر تأثيرها خلال العصر الرومانسكى وكذا العصر القوطى . وفى الوقت نفسه استمر التيار الرومانى يتزايد ويتسع جاعلا كل شىء وفق اتجاهه العام . غير أنه جرت فى المجرى الذى يجرى فيه هذا التيار مخلفات الروافد التى تصبّ فيه ، فعلى حين كان تأثير البرابرة طاغيا على الفن الميروفنجى وعلى فن القوط الشرقيين خلال القرن السابع فى مجال صياغة المعادن ، لم يكن الأمر كذلك فى مجال العمارة التى كان لابد من أن تعود إلى فن العمارة الرومانى الذى امتزجت به تأثيرات شرقية وافدة ، حيث تجاور العمود الرومانى - بصرف النظر عما لحقه من تدهور فى بازيليكات القرنين الرابع والخامس - مع «العقد» الذى اقتبسته روما عن الشرق .

وكما كان الفن الكارولنجى محاكاة للفن الكلاسيكى القديم إلا أن الفنانين الجرمان أضافوا إليه مسحة نابضة بالقوة حتى غدا يمثل مزيجا من ثقافات مختلفة فى غربى أوروبا هو الأساس لفن العصور الوسطى . وكان شارلمان^(٤) قد أمر الأساقفة أن يرمّموا سائر الكنائس المتداعية فى مملكته وتجميلها بالذهب

(٤) شارلمان (شارل الأول ٧٤٢-٨١٤) هو أكبر أبناء پيپان القصير مؤسس الدولة الكارولنجية وحفيد شارل مارتل . وقد شارك أخاه كارلومان بعد وفاة أبيه إلى أن تولى عرش مملكة الفرنجة بعد وفاة أخيه عام ٧٧١ . والمعروف أن البابا قد استنجد به عام ٧٧٩ عندما اهتز كرسيه من تحته فهبّ لنجدته وكافأه البابا بأن توجّه امبراطورا عام ٨٠٠ . وقد أشرك شارلمان معه فى الحكم ابنه لويس الأول وعهد إليه بخلافته وتوجّه فى مدينة آخن منشأ الأسرة الكارولنجية .

والفضة والأحجار الكريمة ، كما شرع في إقامة العديد من المباني أهمها قصر پالاتين بمدينة آخن والجسر الخشبي فوق نهر الراين عند مينز . وذهب الفن الكارولنجي إلى مدى أبعد ، فجهد في أن يعود إلى التقاليد الرومانية الكلاسيكية لا في فن العمارة فحسب بل في الفنون الزخرفية أيضا مثل المشغولات البرونزية والعاجيات المحفورة والمصوغات الزخرفية والطلاء بالمينا المحجزة (لوحة ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥) ، ولعل هذه الفنون الزخرفية هي الأساس الذي قامت عليه حركة النحت الرومانسكية العظمى ، وربما كانت المخطوطات المرقنة هي أعظم ما خلفته النهضة الكارولنجية ، (لوحة ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣) ؛ هذا إلى انتشار لوحات الفسيفساء التي كانت تُقدّم قربانا وتوضع على مداخل الكنائس شكرا لما يُسديه القديسون للناس من خير .

وقد انتهز شارلمان فرصة التحالف القائم بين سلطة الفرنجة الدنيوية وبين سلطة روما الروحية فأقدم في جُرة على إنجاز البرنامج الذي كان قد وضعه البابا جريجوريوس الأكبر في القرن السادس هو وبعثاته التبشيرية البندكتية . ومما هو جدير بالذكر أن شارلمان هو الذي بسط نفوذ البندكتيين في الأديرة الكبرى بأوربا ، إذ كان يؤمن بأن الفن والثقافة ينبغي أن يكونا تعبيرا عن إيقاظ الغرب من غفوته ، كما انصرفت خطواته إلى بلوغ هدف واحد شامل هو القضاء النهائي على اللومباردين وإخضاع الآقار والسكسون وإنشاء إقليم حدود إسباني يكون سدا منيعا أمام الغزو الإسلامي ، واستبدال الكتابة الكارولنجية بالحروف الإنشائية [البوصية] uncial والطقوس الرومانية بالطقوس الغالية والعودة إلى الحضارة الرومانية المهجورة واستعادة فنونها الإنسانية والواقعية التي ما لبثت أن شقت طريقها إلى العمارة والزخارف ، فحلت صيغ أوراق الأكاثا لفائف الكروم محل الصيغ المتشابكة وخرافى الحيوان في ترفين المخطوطات .

ومع أن محاولة شارلمان خلق فن معبر عن الروح الأوربية جاءت قبل الأوان إلا أنه أوضح لأوربا معالم الطريق الذي ينبغي أن تسلكه إلى ما شاء الله ، وهو نفس الطريق الذي شقته منذ العصور الوسطى حتى عصر النهضة ثم عصر الكلاسيكية المحدث ، والذي انتهى إلى بعث رؤية فنية متوائمة مع الطبيعة تسود فيها الأشكال الأدمية ، وإلى أطراح الأسلوب الخطى الديناميكي في سبيل « الشكل » والكتلة والتكوين الفني الساكن ، وإلى فرض طراز يتفق مع العقل والمنطق . غير أنه منذ عام ٨٨٨ أخذت امبراطورية شارلمان الفسيحة الممتدة من نهر الإلب شرقا إلى برشلونة غربا ومن الداغرك شمالا إلى مونت كاسينو جنوبا تنحل وتفتك ، ولهذا جاء فيها تعبيرا عابرا وإرهاصة بما سيقع بعد ، وذلك لأنه كان فرضا فرضته السلطة لا تطورا تدريجيا ، ومن ثم لم يوفق الفن الكارولنجي إلى الانتهاء إلى نظرة فنية تركيبية ، فلقد حاول أن يكون كلاسيكيا وخال أنه أصبح كلاسيكيا لما كان منه من اتخاذ نماذج كلاسيكية ، ولكنه لم يفتن إلى ما كان لا يزال مترسبا من تقاليد الشرق البيزنطية وتقاليد البرابرة . وما من شك في أن النية كانت صادقة جليلة إلا أن النتيجة جاءت خليطا مهجنا . وما كادت أزمة تحطيم الصور تنتهي على أيدي أسرة الأباطرة المقدونيين في بيزنطة خلال القرن التاسع حتى نشأت حركة « إحياء كلاسيكية » في بيزنطة هي الأخرى كما مر بنا حيث أسفرت عن نتائج مماثلة .

ولقد اتخذ شارلمان من آخن « إكس لاشايل » - ولم تكن في نطاق مملكة الفرنجة Frankish Kingdom بل كانت في نطاق الشعوب الناطقة بالألمانية - عاصمة لامبراطوريته التي مدّ رقعتها حتى إيطاليا جنوبا ونهر الإلب شرقا في قلب جرمانيا التي كانت قد دانت بالمسيحية لتوها أو على الأقل الأصح فرضها عليها شارلمان

لوحة ١ . فن كارولنجي . تمثال
القديس فوا . نهاية القرن ١٠ .
كونك .



لوحة ٢ . فن كارولنجي . تمثال
منمنم لشرلمان ممتطياً جواده .
متحف اللوفر .

فرضا . وبهذا يكون قد نقل مركز الامبراطورية بعيداً عن الغرب إلى قلب عالم البرابرة ، فأصبحت أوروبا الحديثة - والتي كانت تتلهم إلى عودة أمجاد روما - جرمانية .

وقد شاء القدر بعد تقسيم امبراطورية شارلمان عام ٨٨٨ أن يتداعى القسم الفرنجي منها ويأخذ في الانحلال ، ولم يستطع أن ينهض من جديد إلا مع نهاية القرن العاشر على يد هيو كابت Hugh Capet . وكان اختفاء الكارولنجيين منذ عام ٩٨٧ في لوثرينجيا الجرمانية مما مهد لظهور أوتو الأول^(٥) واستيلائه على

(٥) أوتو الأكبر (٩١٢-٩٧٣) تولى الملك في ألمانيا بعد وفاة أبيه هنري الأول . وحين استنجد به البابا عام ٩٦٢ سارع إلى نجده فتوجه البابا امبراطوراً للامبراطورية الرومانية المقدسة التي تشمل ألمانيا وإيطاليا . وقد استمرت هذه الوحدة السياسية إلى عام ١٨٠٦ حين تنازل فرنسيس الثاني عن لقبه الامبراطوري . ويذهب بعض المؤرخين إلى أن الامبراطورية الرومانية التي أسسها قيصر أوغسطس لم تنته بغزو القوط لروما بل توقفت فحسب عندما تنازل آخر امبراطور روماني عن عرشه عام ٤٧٦ ، ثم جاء شارلمان لإحيائها عام ٨٠٠ إلى أن بعثها أوتو الأول من جديد عام ٩٦٢ ، ومن ثم فإن شارلمان وأوتو هما وريثا أوغسطس الشرعيان . ويذهب البعض الآخر من المؤرخين إلى أن أباطرة الدولة الرومانية الشرقية [بيزنطة] هم أصحاب الحق الشرعيون في اللقب الامبراطوري .



السلطة ، كما ترتب على غزوات الفايكنج التي اتجهت بصفة خاصة إلى ما أصبح بعدُ دولة فرنسا أن انتقلت المراكز الثقافية إلى قلب الامبراطورية الجرمانية وإلى تخوم إيطاليا . وعلى حين أنشأ الفايكنج دوقية نورماندى بفرنسا تعرضت الامبراطورية الجرمانية لزحف موجة بربرية أخيرة هي موجة المايجيار التي استمرت من ٨٦٢ إلى ٩٧٠ . وهكذا تضافرت كل العوامل على انتشار الفوضى في أوروبا ، فحل محل التحالف بين مملكة الفرنجة - التي كانت منذ زمن طويل قد تقلدت بتقاليد الرومان - والبابوية تحالف مع ألمانيا ، التي كانت ما تزال قريبة العهد بأصولها البربرية .

وما لبث الأوتونيون أن أحيوا أفكار شارلمان حتى لقد أمر الامبراطور الشاب أوتو الثالث المشتعل حماسة به بإخراج جثمانه من قبره ليصلى أمامه في عام ١٠٠٠ ، وكان قد توج مثل أبيه وجدّه من قبل في روما . وكانت لاستعادة الامبراطورية على يدى أوتو الثالث أهمية رمزية ؛ فهو سليل بيت الزعامة الجرمانية في سكسونيا التي كانت ما تزال قريبة العهد بالوثنية ، كما كان ابن الامبراطورة البيزنطية ثيوفانو ، ثم كان أن اتخذ هذا الملك الشاب الذى تجرى في عروقه الدماء البربرية واليونانية من روما عاصمة له وسك نقودا تحمل شعار « إحياء الامبراطورية الرومانية » *Renovatio Imperii Romani* . ويتضح تعقد هذه الحقبة وفنونها من تطلع الفن الأوتوني إلى إحياء الكلاسيكية ممزوجة بعنفوان الفن الجرمانى وحدته إلى جوار سمات الفن البيزنطى المطبوع بالتأثيرات الشرقية . وهكذا أصبحت أوروبا من جديد مركز التقاء لتأثيرات متضاربة حالت دون الفن الأوتوني وبين أن يظفر بالتعبير عن شخصية متميزة كما كان يأمل . وأهم أعمال النحت في مستهل القرن الحادى عشر هي الأبواب البرونزية لكاتدرائية هيلدزهايم ، (لوحة ١٤) ثم قلّة نادرة من التصاوير حفظها لنا الزمن .

وليس ثمة شىء غير المخطوطات المرقّنة هي التي نلقن عنها فكرة عن التصوير أيامها . وكان أسلوب التصوير تهمين عليه القوى السياسية المسيطرة من خلال پورترتيات الأباطرة والملوك والأمراء وزوجاتهم ، وكذا ما كان من رسم شخصيات نسائية ترمز للدول الخاضعة للامبراطور . وكانت أهم دار نسخ في مدينة ريخناو على بحيرة كونستانس ، ومنها أشعت على مراكز النسخ الأخرى من خلال مخطوطاتها ونسائها (لوحة ١٥ ، ١٦) . وقد حملت العاجيات المحفورة سمات العصر الكارولنجى ، كما نشطت أعمال صياغة الذهب والمشغولات المعدنية في تمثيل الشكل الأدنى والتعبير عن كتله وبت الحيوة فيه (لوحة ١٧) .

كانت تلك محاولة أخرى ولكنها كانت محاولة مصطنعة لأنها افتقدت العنصر الموحد فاستنفدت ذاتها من غير أن تحقق طموحها . وهكذا تطلعت العيون إلى روما على أنها الملجأ الأخير ، ولا غرو ففى ماضيها الحل المنشود ، ولكن دون جدوى ، إذ نرى أنه فيما بين عامى ٨٦٠ و ١٠٠٠ لم يُشيد مبنى واحد في روما وكذا لم يُرمم أثر واحد . وعلى النقيض من ذلك نشأت في العالم المسيحى سلطة جديدة هي سلطة نظام أديرة كلونى التي وضع أسسها القديس أودو سنة ٩٣٠ بعد عدة إصلاحات لحقت بنظام البندكتيين .

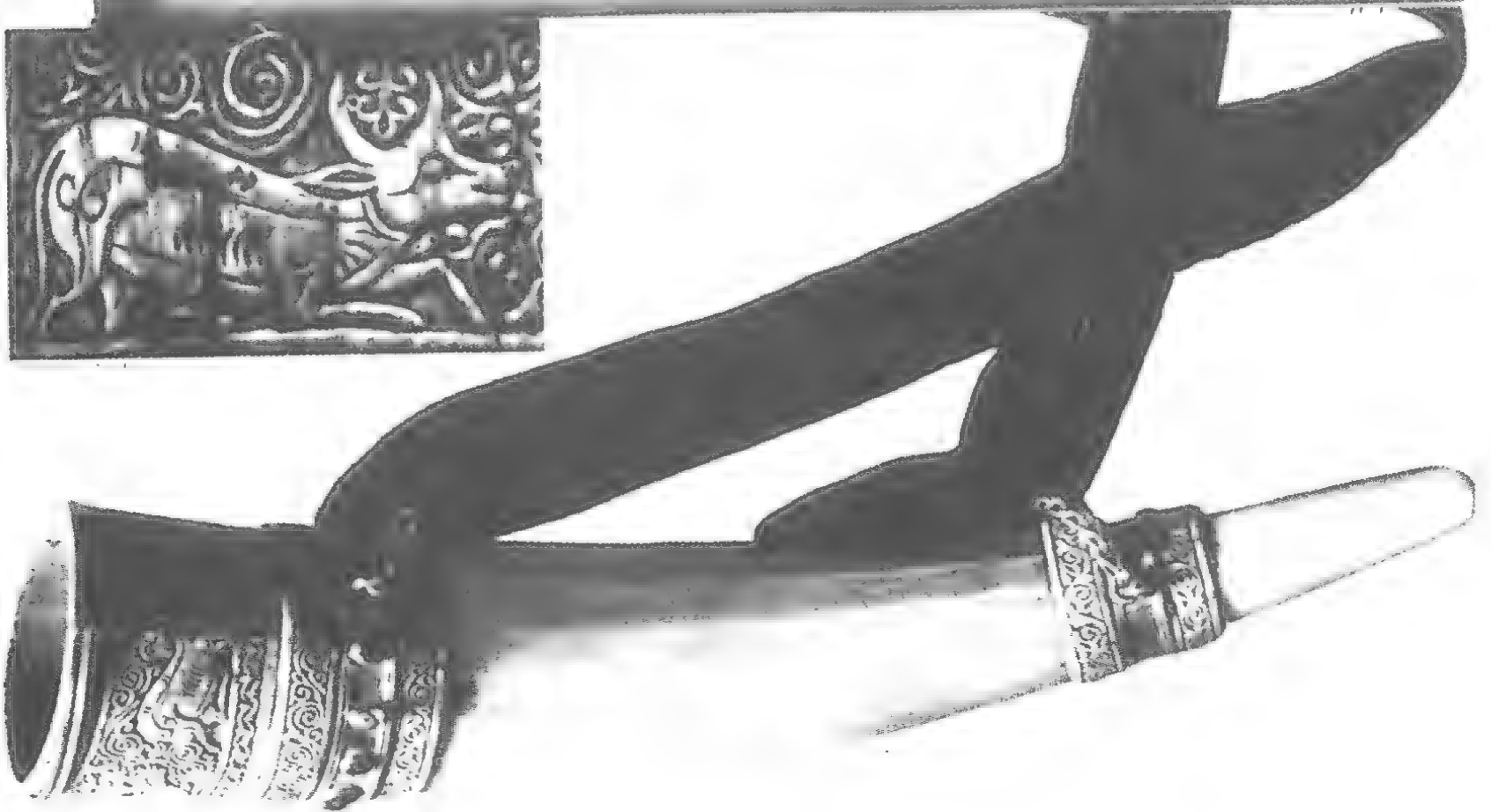


لوحة ٣ . فن كارولنجي . عملة
فضية تحمل بورتريه شارلمان .
القرن ٩ .

لوحة ٤ . لوح فضي مطلي بالذهب
مزين بنقوش ناتئة من ضريح
شارلمان في مدينة آخن . ويمثل
مشهد الإمبراطور وهو يحفف دمه
بعد أن انتهى إليه نيا مصرع
فرسانه في رونسيفالس بجبال
البرانس (١٢١٥) .

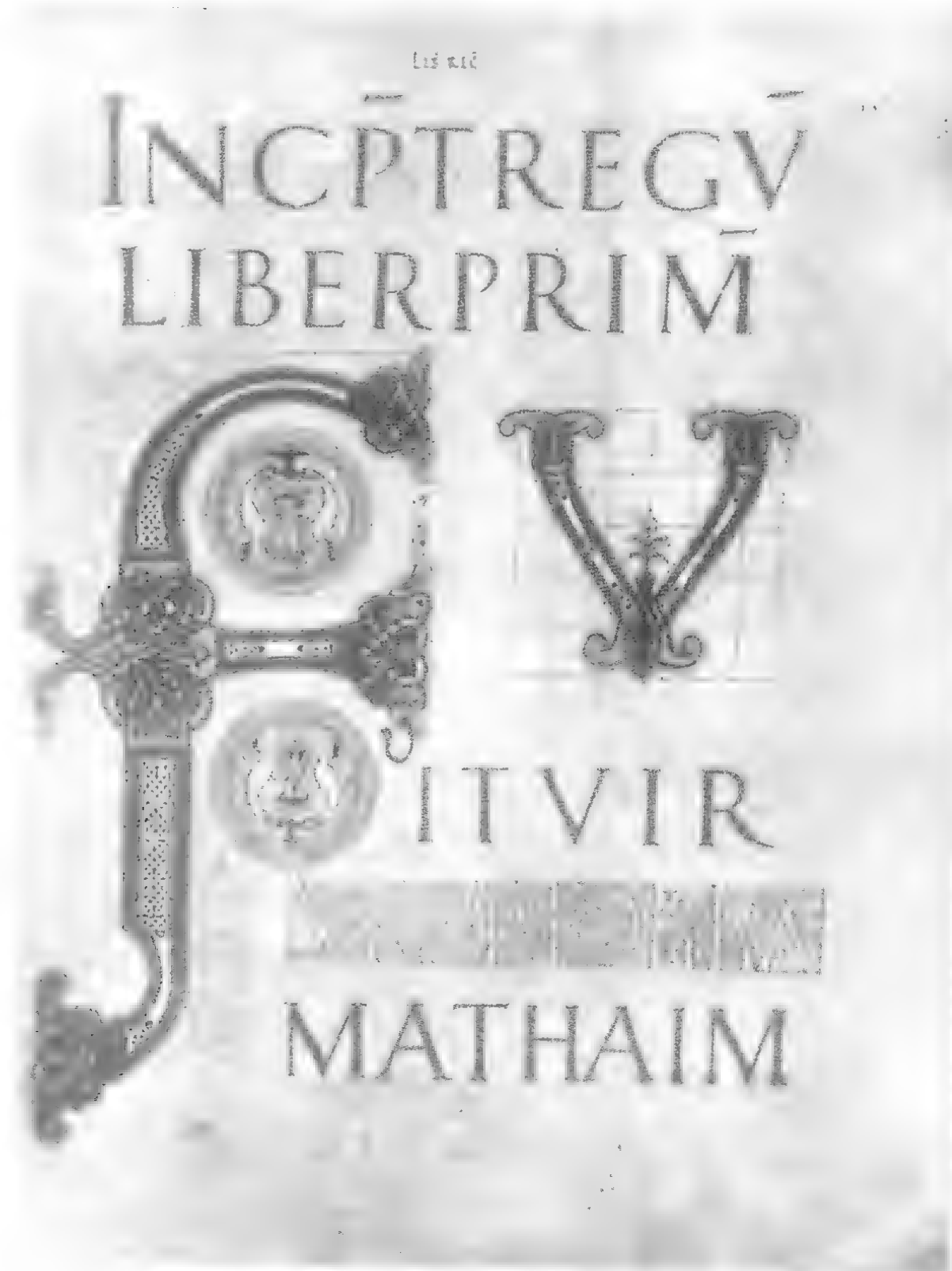


لوحة ٥ . فن كارولنجي . بوق
شارلمان للصيد وتتجلى فيه
النقوش المحفورة (أعلى) . من
العاج . عام ١٠٠٠ ، ويحكي
أحد أحداث ملحمة رولان .





لوحة ٦ . فن كارولنجي .
تصويرة من كتاب للمزامير من
القرن ٩ تمثل فرساناً مدرّعين
وجنوداً من المشاة أثناء حصارهم
لمدينة محصنة .



لوحة ٧ . صفحة من إنجيل تم
نسخه بعد قرن من وفاة شارل
الأصلع حفيد شارلمان ، يتجلى
فيها تأثير التقاليد الأيرلندية
والأنجلوسكسونية .



لوحة ٨ . الكوكب أندروميديدا ، وما
أشبهها بتصاوير بومبي الكيميائية .
مخطوطة فلكية من منتصف القرن
التاسع .

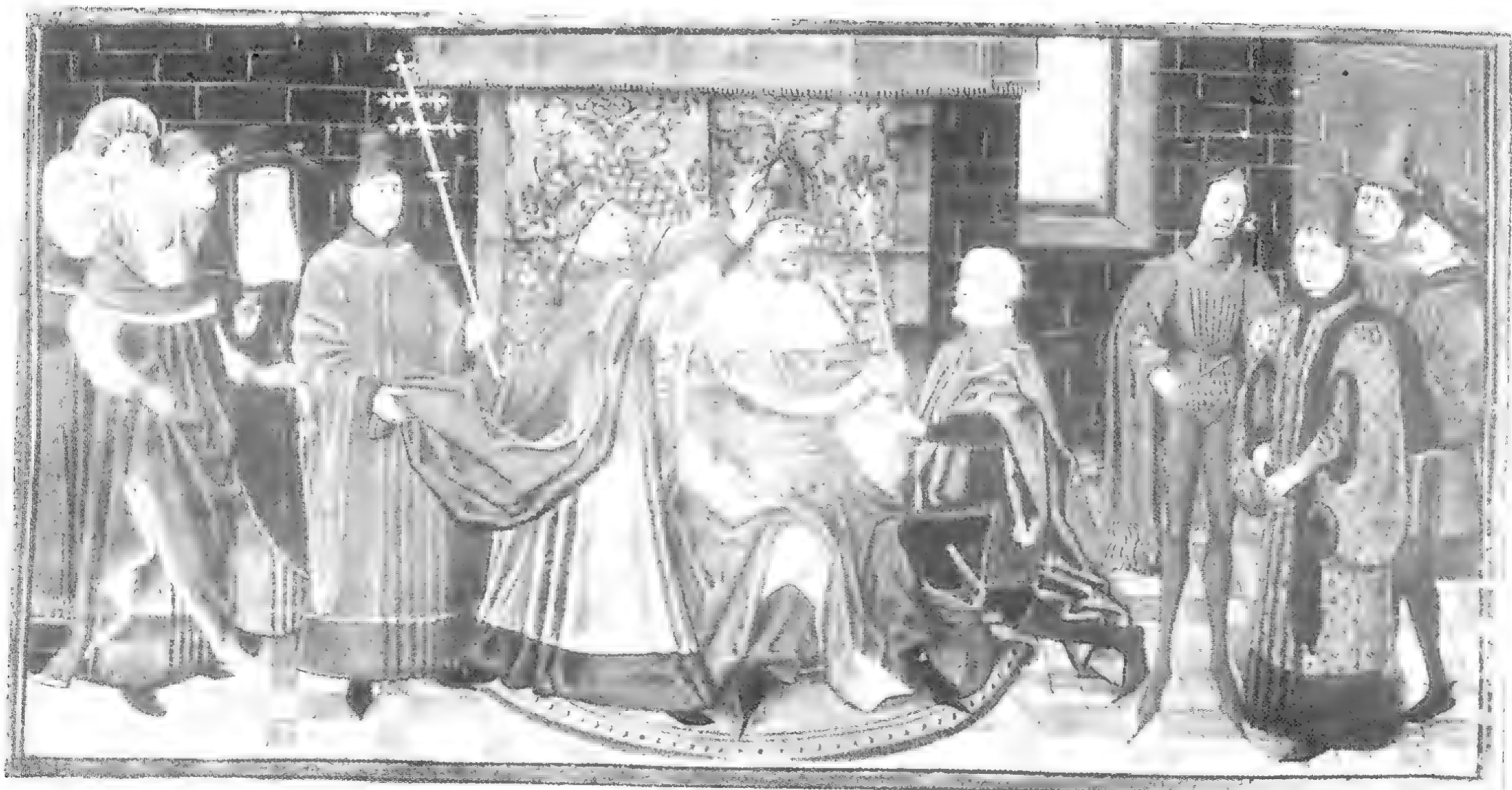
لوحة ٩ . الكوكب إريدانوس أحد
أرباب البحر ، مشكل بحروف رومانية .
مخطوطة فلكية من منتصف القرن
التاسع .

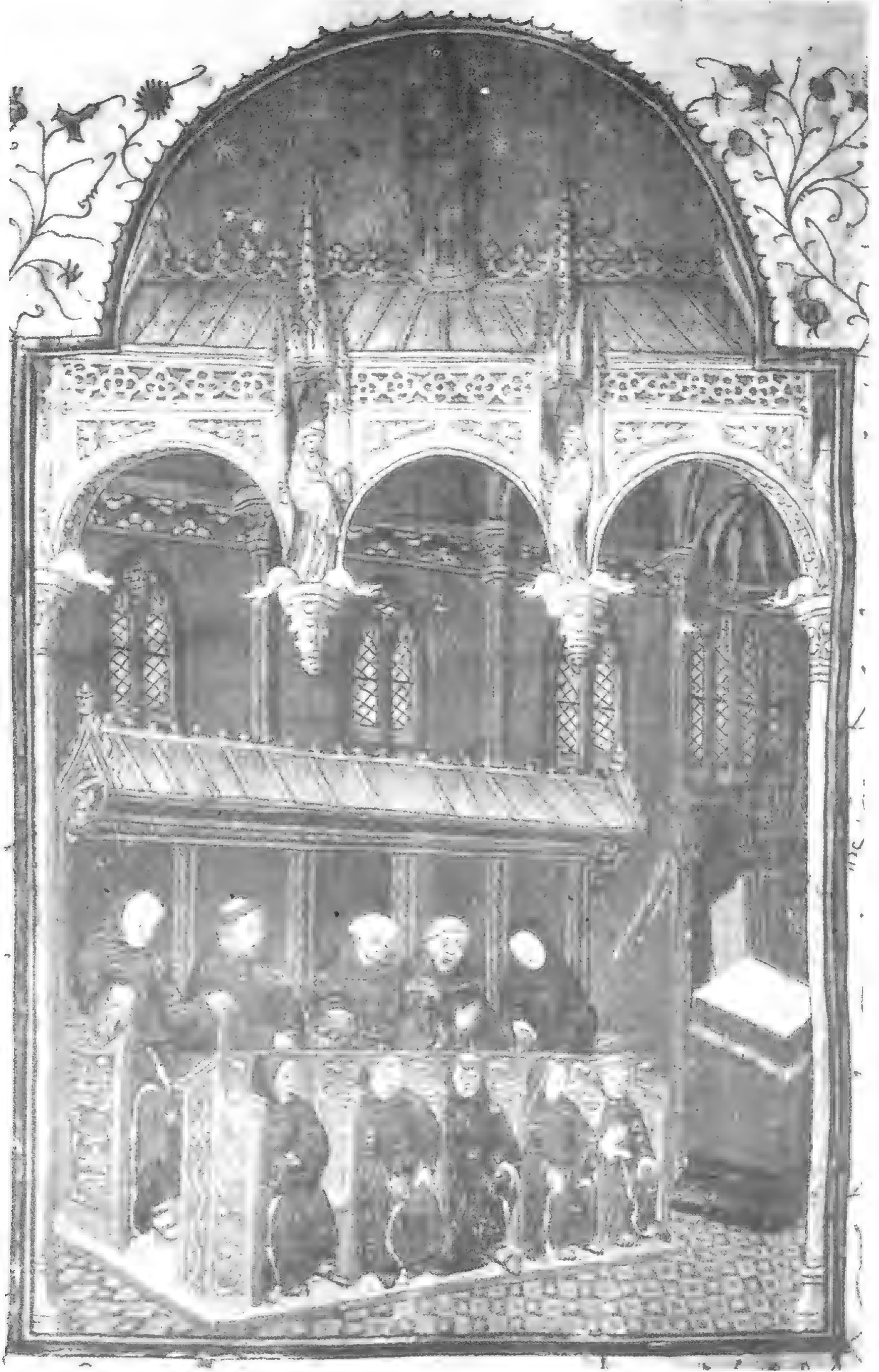


لوحة ١٠ . فن كارولنجي . رمز قواعد
اللغة اللاتينية (أول الفنون السبعة)
تلقى درساً على تلاميذها . مخطوطة من
القرن العاشر .



لوحة ١١ . فن كارولنجي . البابا ليو
الثالث يتوج شارلمان إمبراطوراً . حوليات
القديس دني . دار الكتب القسومية
بباريس .





لوحة ١٢ . فن كارولنجي : رهبان
يرتلون أورادهم بالكنيسة . مخطوطة
بالمتحف البريطاني (١٤٣٠) .

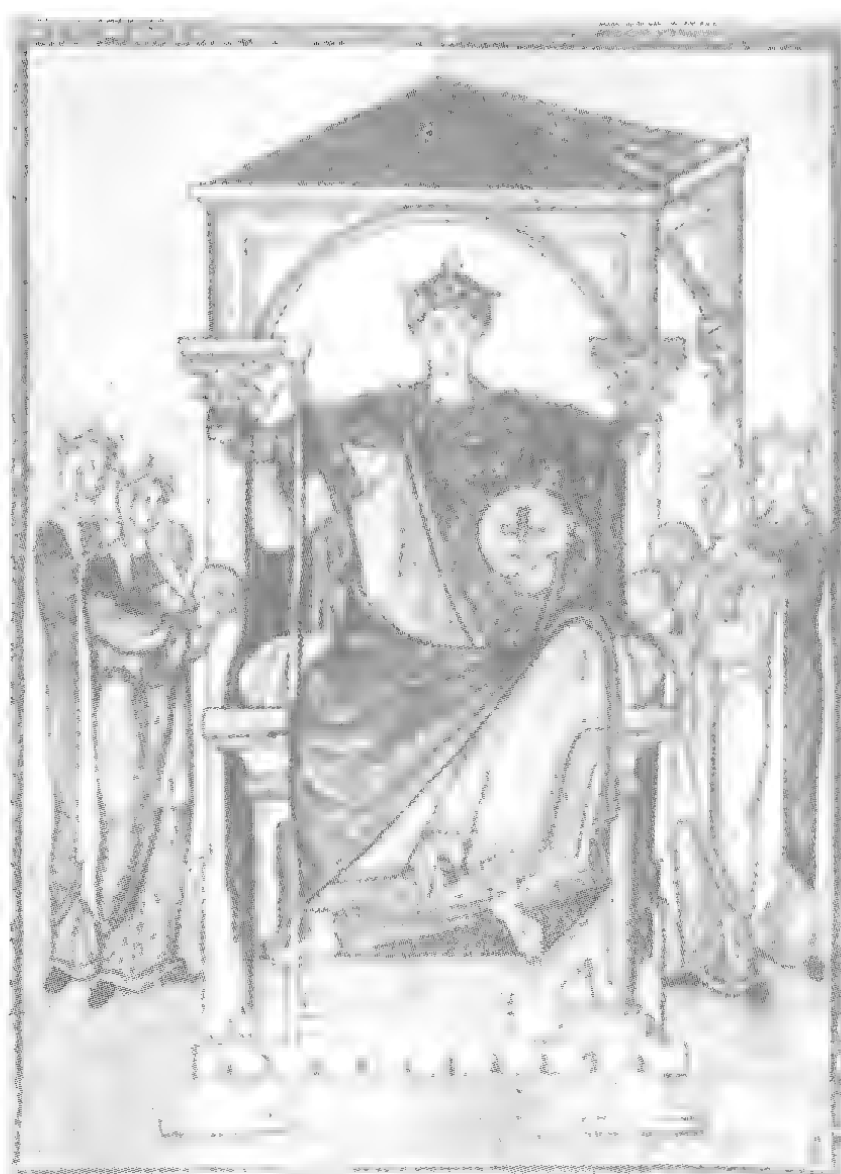
لوحة ١٣ : فن كسارولنجي : راهبات
فرانسيكانيات ينشدن بالكنيسة وقد استعن
بكتاب القديس ، إذ لم يكن مطالبات بحفظ
التراتيل مثل الرهبان الذين كان يتعين عليهم
حفظها عن ظهر قلب .



لوحة ١٤ : فن أوتوني : خلق حواء . تفصيل من
الأبواب البرونزية بكاتدرائية هيلدز هايم ٧١٠١٥



لوحة ١٥ : فن أوتوني :
منمنمة للامبراطور أوتو
الثاني (أو الثالث) تحيط
به تجسيدات أنثوية
لأقسام امبراطوريته
الأربعة . القرن ١٠
١١



لوحة ١٦ : فن أوتوني :
عاصفة على بحيرة
جناسر (طبرية) .
كولونيا .





لوحة ١٧ : فن أوتوني :
تمثال القديس جورج
الفسارس . من الذهب
والمنشا والماس واللاكي
والياقوت والزمرد .

الفصل الأول

الفن الرومانسكى

طراز الأديرة الرومانسكى

اجتمعت كلمة الأديرة من شتى النواحي فى فرنسا وغيرها حول « كلونى » التى اشتهرت باسم « روما الثانية » ، وكلفت أول كنيسة أنشئت فى هذا الموقع فى سنة ٩٨٥ ولم تكن من الكنائس العظمى ، إذ كانت عظمى الكنائس هى كنيسة القديس هوجو التى أنشئت عام ١٠٨٨ ، وبها بدأ الفن الرومانسكى . ومن كلونى موقع هذه الكنيسة بإقليم برجنديا عمّ الفن الرومانسكى الذى وُحّد الفن الأوروبى بعد ما كان هناك من تضاربات عانى منها الفن الميرونجى ثم الكارولنجى ثم الأوتونى .

وبانتهاء غزوات البرابرة المتتالية : الغزو النورماندى فى القرن التاسع ، ثم الغزو الهنغارى الذى انتهى فى القرن العاشر إلى إقليمى لانجدوك وشامپانيّ الفرنسيين ، أتيح لفرنسا مع ظهور أسرة كاپت Capet أن يكون على يدها التوازن والرخاء الاقتصادى اللذين كانا القدوة التى يؤتسى بها فى العالم المسيحى كله .

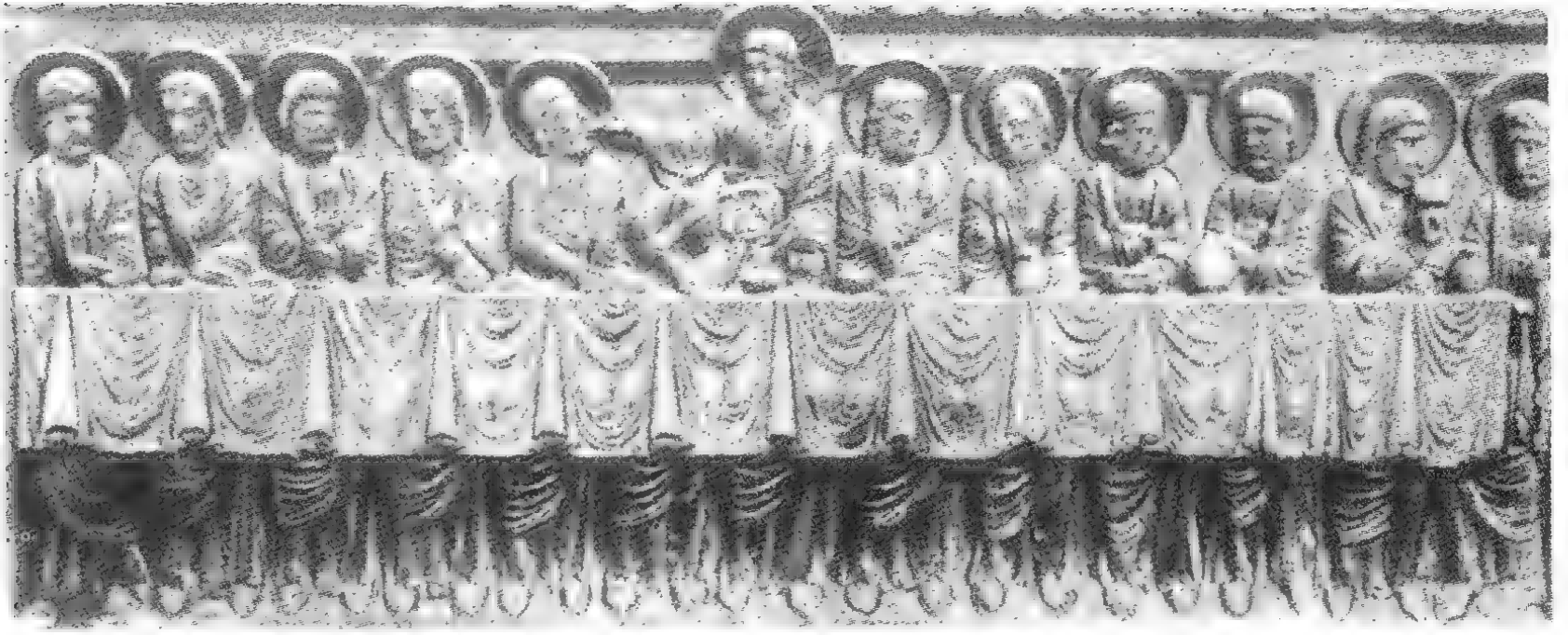
وكان القايكنج قد اعتنقوا المسيحية ، ودان الصقالبة للكنيسة الأورثوذكسية ، وتوقّف زحف البرابرة من المجر بعد أن اتخذوا المسيحية ديناً ، كما كان فى الحجج إلى سانتياجو دي كومبوستيلا ما وطاً لتحرير إسبانيا من أيدي العرب . ثم كانت بعد هذا الحروب الصليبية التى بدأت مع نهاية القرن الحادى عشر . هذه الأحداث جمعاء هى التى مهّدت للحضارة الأوربية أن تستقر وتذاع ، غير أن هذا الذبوع سواء أكان فى إسبانيا أم فى الأراضى المقدسة لم يقف بين الأوربيين وبين أن يتعاملوا مع الشرق بشتّى الوسائل ، الأمر الذى زاد أثراً عن ذى قبل بسبب التبادل التجارى ثم الحجج إلى الأراضى المقدسة ثم الحروب الصليبية . وفى الوقت عينه ظهر أدب الملاحم التى تتناول المآثر البطولية ، كما ظهرت آراء رجال الدين فى كل من تور

وشارتر وباريس ، ثم ظهر بعدُ الفن الرومانسكى ، فغدت أوروبا تدرك ما لها من قوة وحضارة . ومنذ ذلك الحين كُتبَ لفنها أن يعيش ويسيطر ظله على الجميع بعد أن ربط بين الاتجاهين المتباينين المتصارعين : الفن الأيرلندى التجريدى والفن البندكتى الرومانى التشخيصى .

ولكل فن تقنيته التى تسود ما ساد هذا الفن ، ومن هنا سادت تقنية البحر المتوسط وهى النحت ، التى أملت بها البيئة والتى جاءت مطابقة للجسد الإنسانى ، وإذا بفن النحت يطغى على فن العمارة الذى أخذ عنه قواعد النسب بل وبعض أشكاله مثل تماثيل الكارياتيد . وكذا نرى تقنية الزخرفة تسود فن البرابرة ، وهو ما يتجلى فى صياغة المعادن ونسج الأنسجة ، حيث « الخط » فيها لا حدود له . وإذا النحت والتصوير يذوبان ويندمجان فى الصيغ الزخرفية التى يشيع فيها « الخط » ، وإذا ما سادت تقاليد البحر المتوسط اليونانية الرومانية ذابت الزخرفة فى فن النحت ، وهو ما نراه فى فن صياغة المعادن الكارولنجى الذى أخضع الصيغ الهندسية لمقتضيات النحت البارز مبشراً بمولد أشغال البرونز الأنيقة على أيدى الفنانين الرومانسكيين ، فإذا نحن نرى انبعاث المفهوم اليونانى الرومانى فى أبواب كاتدرائية هيلدز هايم بألمانيا (١٠٠٨-١٠١٥) ثم فى المداخل المهيبة Portals لكاتدرائية پيزا (١١٨٦) حيث يبدو التجسيم الطبيعى المدور للشكل الأدمى مبرزاً للمشاهد رشاقة الجسد الحى .

كان الحل الرومانسكى مزيجاً من الزخرفة والنحت معا ، وعلى رأس ما حققه الفن الرومانسكى أنه لم يؤثر اتجاهها من الاتجاهين المتضاربين واحداً على الآخر ، وهما اللذان كانا السبب فى انقسام فن العالم الغربى . فلقد وُحِدَ بينهما فى نسق واحد ظل موصولاً بالمعتقدات المسيحية التى سادت فى القرون الأولى والتى أولت العالم المادى بأنه ليس غير رداء رمزى ملموس ووسيلة إلى عالم الروح ، وهو نفس الاتجاه البيزنطى ، ولم يتعارض الدور الرئيسى للعمارة فى الفن الرومانسكى مع هذه الروح قط . وإذا كانت العمارة معنية تقليدياً بالأشكال النظرية البحتة مثل متوازى الأضلاع والمثلث والدائرة ، لذا غدت هى الفن الرومانى الوحيد الذى يمكن أن ندعوه تجريدياً ، وبها أصبح فى الإمكان احترام سيادة العقل على المادة ، كما جمعت فى تناغم وتوافق الصيغ الرومانية والبيزنطية معا . وكان هذا عسيراً مع فن النحت الذى حظى بعناية الفنان الرومانسكى عناية فائقة فمال به فى أناة إلى شيئين ، أولهما النقش الشديد البروز وثانيهما التمثيل الطبيعى للجسد الإنسانى بالرجوع إلى التقاليد الرومانية ، وهو الاتجاه الذى كانت له اندفاعته الأولى بفضل الفن الكارولنجى .

غير أن الفن الرومانسكى لم يتح للنحت - الذى كان بإزائه لا يعدو غير زخرفة للعمارة فحسب - أن يمضى مستقلاً بذاته ، أعنى أن يمضى بلا توافق بينه وبين بقية الفنون المعاصرة ، ومن ثم اعتمد على تطبيق القوانين الهندسية والعقلانية التى كانت من قبل مقصورة على الزخرفة ، وهو الأسلوب نفسه الذى استخدمته بيزنطة فى التصوير وأعمال الفسيفساء ، غير أن تلك القوانين سرعان ما استحوذت على الطراز البيزنطى لطبيعتها الثنائية البعد ، ولما كان من إثارة التصميم الفنى للصيغ الخطية . وكان الاستسلام لمطالبات الزخرفة من الصعوبة بمكان فى مجال النحت ، وذلك لوجود البعد الثالث وهو العمق الذى ينبى عليه التجسيد ويزور السطح ليشكل فراغاً ثلاثى الأبعاد ، فلم يعد سلسلة من الصور تغشى الجدران الداخلية كما هى الحال فى بيزنطة ، بل غدا بروزات ناتئة فى الفراغ لإضفاء الحيوية على المبنى من الخارج . ولذلك كان لا مناص من الموازنة بين الكتل البارزة بدلاً من الموازنة بين التصميم واللون كما كانت الحال

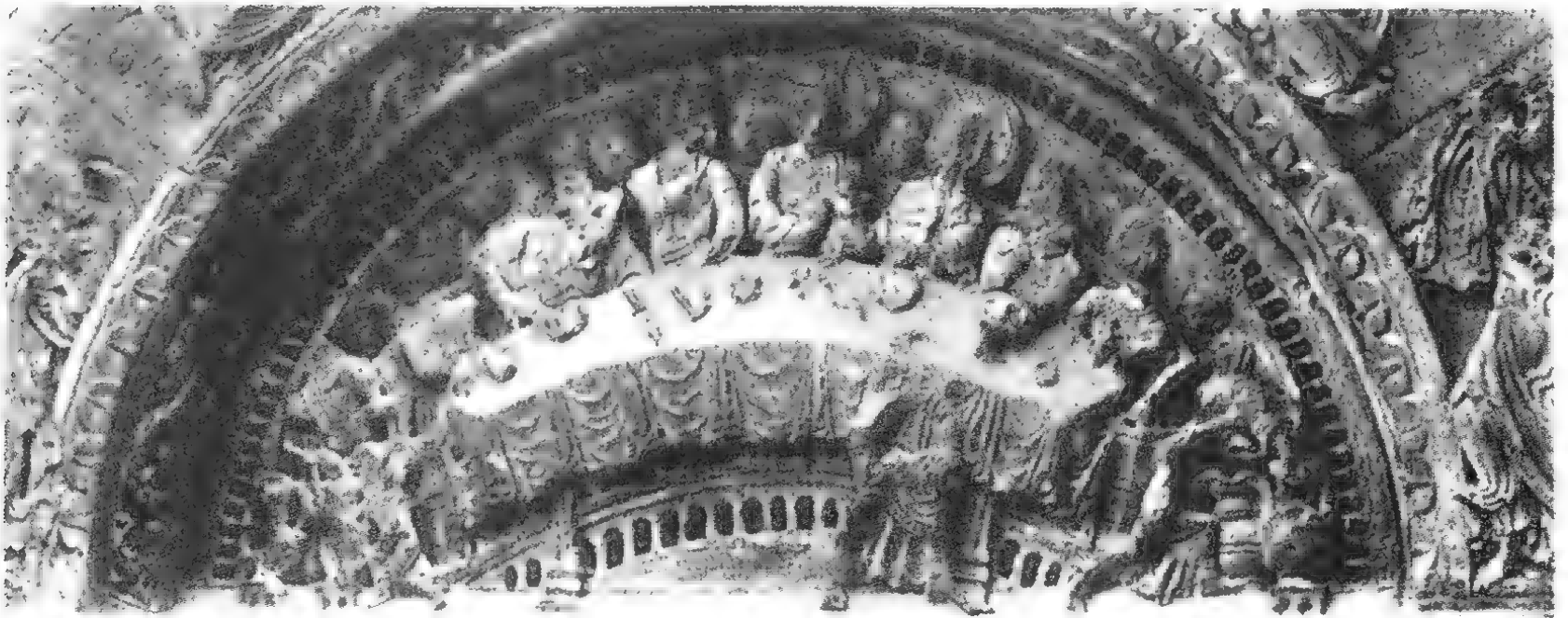


لوحة ١٨ . مشهد العشاء الأخير . مدخل كاتدرائية مودينا . القرن ١٢



لوحة ١٩ . مشهد العشاء الأخير . حشوة
العقد بمدخل كنيسة القديس بنيجنوس
بديجون في برجنديا . القرن ١٢ .

لوحة ٢٠ . مشهد عرس قانا . مدخل كنيسة القديس فورتونوس « المحفوظ » بشارليو في برجنديا . القرن ١٢ .

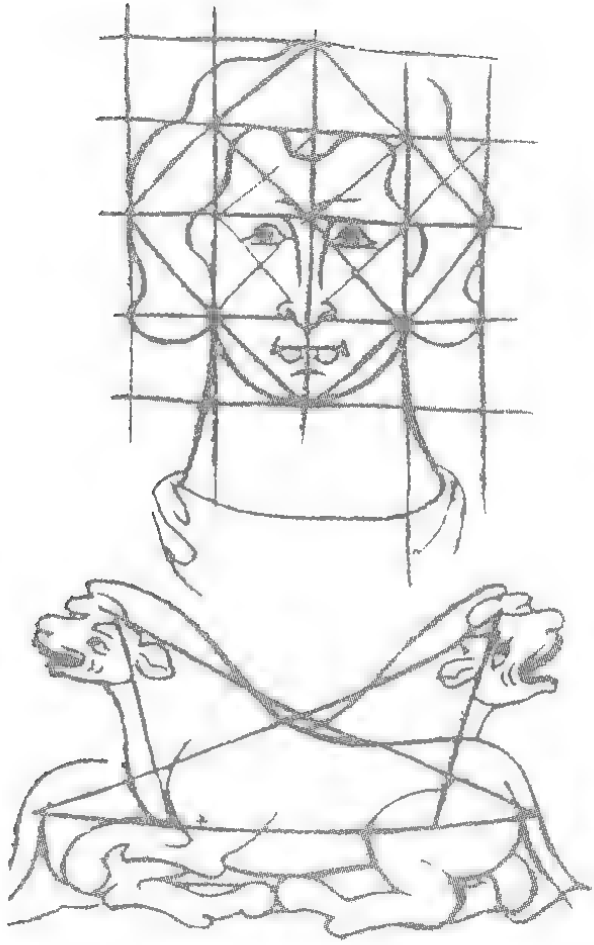


من قبل . وهكذا غدا النحت الرومانسكى فى النهاية مما يتقبله قانون نحت الأجسام البشرية أى الفن التمثيلى ، كما يتقبله أيضا قانون الزخرفة وهو القائم على تطبيق القوانين العقلانية . وعلى الرغم من أن النحت فن عناية كلها بالكتلة فلقد غدا بعدُ جزءا أساسيا من الجدار الذى كان قبلُ مجالا للزخارف . وقد ذهب فوسيون Focillon إلى أن الفن الرومانسكى يخضع لمبدأين ، أولهما أن المشاهد المنحوتة تدين فى تكوينها لشكل الإطار الذى ينتظمها ، ومثل لذلك بمائدة مشهد العشاء الربانى أو مشهد عرس قانا . فإذا كان الإطار الذى ينتظمها مستطيلا جاء ترتيب رؤس الشخصوس يتفق مع شكل المستطيل (لوحة ١٨) ، وإذا كان الإطار مستديرا كما هى الحال فى حشوة العقد تدرجت الرؤوس هرميا (لوحة ١٩) ، وإذا كان الإطار شبه دائرى كما هى الحال فى مداخل الكاتدرائيات اتخذت المائدة والشخوص شكلا شبه دائرى (لوحة ٢٠) . وثانيهما تكون فيه الشخصوس على شكل هندسى ذى طابع زخرفى جلىّ يحدّد قوامها . ويتجلى فى (اللوحة ٢١) التوزيع الجامد الذى يوجبه شكل تاج العمود ، ولذا اعتاد الفنانون فى أواخر العصر الرومانسكى أن يصمّموا منحوتاتهم وفق أشكال تجريدية مبسّطة (شكل ١) .

كذلك ظهر فى الفن المسيحى شكل جديد هو الهالة المستديرة Nimbus التى ما لبثت أن استطالت ، وقد يكون هذا لتواءم مع منظور نصف القبة ، ولذا اتخذت شكلا لوزيا أسماه الإيطاليون « ماندورلا » mandorla ، التى أخذت بدورها تتكيّف مع الشكل الآدمى (لوحة ٢٢) . وهكذا تضافر الحسّ الشمالى « الخطى » وحسّ البحر المتوسط « الهندسى » للوصول بالفن الرومانسكى إلى تغشية الأسطح بالتوزيعات الزخرفية . ومن ثم أصبح موضوع « المسيح فى جلاله المحاط بملاكين » الذى طالما استخدم فى مشاهد « صعود المسيح » بصفة خاصة باعثا لظهور التلاعب بين الخطوط الذى تُسفر عنه صور الملائكة وأجنحتهم . ثم ما لبثت هذه الخطوط أن تكيّفت مع شكل الهالة اللوزية « ماندورلا » وأخضعتها لشكل الإطار الذى ينتظمها سواء أكان تاج عمود أم حشوة عقد (لوحة ٢٣) . كذلك كان الأمر فى المخطوطات فقد استخدم المصوِّرون فى منمنماتهم خيالهم التشكيلى آخذين « الماندورلا » نقطة ابتداء ، فترى عرش العذراء تستحيل به « الماندورلا » إلى دائرتين متداخلتين (لوحة ٢٤) أو يتضاعف عددها فى دوائر متداخلة (لوحة ٢٥) .

وهكذا وجد الفن الرومانسكى حلاّ وسطا بين الموقفين المتباينين ، موقف روما التى كانت تعدّ النحت فنا رئيسيا مستقلا بذاته ، وموقف البرابرة الذى يرفض النحت فنا ، قانعا باستخدامه تابعا للزخرفة . وفضلا عن ذلك مكّن هذا الحل الوسط للفن الرومانسكى من أن يتبنّى عنصرين نميا وترعرعا فى فن البرابرة وفنون الشرق ، كان من العسير التوفيق بينهما فى ظل الجهود المبذولة لإحياء النحت الرومانى . فقد أخذ الفن الرومانسكى نماذجه من مصدرين ؛ أولهما الأنسجة الشرقية بزخارفها الفارسية التى واصلت تقاليد فنون ما بين النهرين ذات سلسلة الشخصوس الجامدة المبنية على تماثل رسوم الرنوك . وثانيهما صور خرافىّ الحيوان التى أدمجها البرابرة السكندنافيون والأيرلنديون فى الديناميكية المدوّمة لتصميماتهم الفنية . وكان أن غزت هذه الوحوش الغريبة التى تبنّاها الفن الرومانسكى العصور الوسطى وإن أثارت سخط بعض رجال الدين على أنها رمز استفزازى من العالم المناهض للمسيحية وللتقاليد الرومانية .

وهكذا أسفر هذا التراث الثلاثى المتباين : تراث روما الذى لم يفتر عن التمكين لمركزه ، وتراث بيزنطة والشرق الأدنى الذى ما فتئ يتعمّق أكثر فأكثر ، وتراث البرابرة الذى لم تعف آثاره نهائيا ؛ أسفر



شكل ١ : رسم لقيار ده أونكور . القرن ١٣ . دار الكتب القومية بباريس .

لوحة ٢١ : تاج عمود في دير القديس برتران . لانجدوك . القرن ١٢ .



لوحة ٢٢ . المسيح في جلاله .
لوحة عاجية . القرن ١١ .
متحف فكتوريا وألبرت بلندن .



لوحة ٢٣ : المسيح في جلاله يحيط به ملاكان
متظاهران . تفصيل من حشوة عقد في كنيسة
بمدينة أنزيلو دوك Anzy Le Duc بفرنجا
القرن ١٢ .



لوحة ٢٤ . العذراء والطفل .
ترقين إنجليزى رومانسكى .
القرن ١٢ . المكتبة البودلية
باكسفورد .



لوحة ٢٥ . القديس متى . ترقين
أوتونى من أناجيل أوتر الثالث .
حوالى عام ١٠٠٠ . دار الكتب
الباقارية فى ميونخ .

هذا التراث أجمع عن توازن جديد لم يكن فى الحسبان ، ما لبث أن أخذت به بلاد مختلفة هى التى كانت الأساس لأوروبا الجديدة ، ومنذ ذلك التاريخ أصبح لأوروبا فن يُنسب إليها . وبظهور الفن الرومانسكى كان للغرب أخيراً فن مركّب من عناصر متعدّدة له دوره الوظيفى والعضوى . وكانت ثمة خطوة أبعد مدى نشأ فيها عن هذا الاتجاه فن جديد يبشّر باطراح التقاليد الرومانية والبيزنطية السابقة ، وهو ما اضطلع به الفن القوطى الذى كان شأنه شأن الفن الرومانسكى ، نشأ أول ما نشأ فى فرنسا ثم تطوّر ، وعن فرنسا توزّع فى سائر البلاد يؤكّد ما لفرنسا من مركز أول فى مجال الثقافة والفن بأوروبا ، نافستها فيه إيطاليا على مدى قرنين خلال عصر النهضة . وعلى حين يذهب الألمان إلى أن الطراز الرومانسكى مأخوذ عن الطرز المعمارية فى شمال أوروبا التى ترجع إلى حقبة هالشتات^(٦) وحقبة لاتين^(٧) والذى ما لبث أن تجلّى فى طراز الباروك بشمال أوروبا ، وقد يكون ثمة شىء من الحقيقة فى هذه النظرة ، فثمة نظرة أخرى إلى جانب هذه النظرة الألمانية هى النظرة الفرنسية التى تقول بأن الفن الرومانسكى كانت نشأته بجنوب فرنسا حيث عاش وتطور أمداً طويلاً وحيث كانت معالم الفن الرومانى أشدّ ما تكون تأثيراً ، كما أن الفن القوطى كان أول ما نشأ فى شمال فرنسا حيث كان النورمان - سواء فى فرنسا أو إنجلترا - ، إذ هناك تطوّر وبلغ كماله . ومن هنا القول بأن هذه الحقائق الجغرافية تؤكّد أن ثمة وشائج قوية تربط من ناحية بين الفن الرومانسكى وروح البحر المتوسط ، بينما كانت تربط من ناحية أخرى بين الفن القوطى وبين روح الشمال الأوروبى .

(٦) Hallstatt قرية فى النمسا تسمّت باسمها حضارة الحقبة الأولى من عصر الحديد فى أوروبا ، كان فيها الانتقال من استخدام البرونز إلى الحديد واستئناس الحيوان والأخذ فى الزراعة ، ثم المهارة فى صنّع الفخاريات وأدوات الزينة (م.م.م.ث) .

(٧) La Tène اسم جزء من الساحل الشرقى لبحيرة نيوشاتل بسويسرا ، تسمّت باسمه حضارة الحقبة الثانية والأخيرة من عصر الحديد فى أوروبا ، وبه بقايا أثرية تُعزى إلى الحقبة الأخيرة من عصر الحديد من عام ٥٠٠ ق.م إلى القرن الأول الميلادى التى تتلو حقبة هالشتات (م.م.م.ث) .

ومصطلح الفن الرومانسكى *Romanesque* يعنى الفن المقتبس عن الفن الرومانى ، وأول من أطلقه عالم الآثار الفرنسى شارل ده جيرفيل *De Gerville* ليخصّ به العمارة الغربية ابتداء من القرن الخامس إلى القرن الثالث عشر . وجاء هذا الفن الرومانسكى فى إثر الفن الكلاسيكى كما هى الحال فى حلول اللغات ذات الأصول اللاتينية *Romance* محل اللاتينية الكلاسيكية . وبعد الاضطراب الذى أصاب المؤسسات والمجتمع الأوروبى بسبب غزوات النورمان والماجيار فى القرنين التاسع والعاشر أخذ المجتمع الأوروبى شكلا جديدا ، وكذا العمارة هى الأخرى أخذت طابعا جديدا . وكان يقال أثناء القرن السابع عشر إن كاتدرائية شارتر بمنجوتاتها ونوافذها ذات الزجاج المعشق البديع تعود إلى العام الميلادى المئتم الألف ، كما كان يقال إلى عهد قريب إن أقدم الكنائس الرومانسكية فى فرنسا تعود إلى عهد شارلمان . وهذا وذاك لا يعتمد إلى ما يؤيده ، فالمعروف الآن أن هذه الكنائس تعود إلى القرن الحادى عشر حيث شيدتها الأنظمة الدينية . ومردّ هذا الخطأ إلى ما كان يعتزّ به كل إقليم من ردّ هذه الآثار إلى عهده القديم . وما إن أخذت الحقائق تتضح حتى ردّ كل شيء إلى عهده استنادا إلى الصلة الوثيقة التى تربط دائما ما بين الأحداث الاجتماعية والإبداعات الفنية .

* * *

ولقد تألق الدير بوصفه أشهر المعالم المعمارية فى مستهل العصور الوسطى ، فإذا كانت الحياة فى أثينا القديمة قد تجسّدت فى مبنى الأكروبول ، ثم تبلورت فى روما فى ساحة الفورم والمشروعات المعمارية المدنية ، وانبثقت عن القسطنطينية وراقينا كل من الكاتدرائية والقصر عنوانا للكنيسة والدولة فى نظام الحكومة الكهنوتية ، فقد اتجه أسلوب الحياة فى العصور الوسطى إلى نظام الأديرة التى كان أكبرها وأجلّها شأنا دير كلونى بفرنسا . وكان كغيره من الأديرة عالما مصغرا يضمّ قطاعا كاملا لمجتمع ذلك العهد ، يجمع بين جدران رجال الفكر الذين بلغوا جوهر المعرفة فزهّدوا فى ملذّات الحياة جنبا إلى جنب مع الكادحين الذين لا يعرفون من شئون الحياة ما هو أبعد من ديرهم .

وعلى حين كان رخاء المدن يتضاءل مع انكماش حجمها لما كان يعرو استقرار النظم السياسية من زعزعة ، كانت السلطة الدينية تنعم بالاستقرار حيث ازداد نفوذ الأساقفة وانفسحت قدراتهم على البناء والتشييد فى الوقت الذى كان الملوك فيه يتنقلون مع بلاطهم من موقع إلى آخر دون أن تترك لهم ظروف الحروب لا الوقت ولا الرغبة فى تشييد أبنية قيمة . وهكذا غدت الأديرة هى المركز الذى تدور حوله أهم التطورات المعمارية والفنية .

ويكمن سرّ الفن الرومانسكى فى الوقوف على القوى المتعارضة التى خلقتة ، فما إن انتشر النفوذ الرومانى شمالا حتى التقى بالطاقات المصطبخة المحلقة لقبائل البرابرة الشماليين كما سبق القول ، فتلاقت نزعة الاستمساك بالتقاليد الراكنة دوما إلى السكون مع انطلاق الحركة والتجريب بين أهل الشمال مما أفضى إلى ابتكار الكثير من التجديدات . وياندماج البازيليك الرومانية الأفقية مع البرج المستدقّ القمة كانت أولى خطى العمارة الرومانسكية . كذلك نلمس المعادل الموسيقى لهذا التطور المعماريّ حين التقت تقاليد النغم الأحادى^(٨) الشائعة فى حوض البحر المتوسط مع تقاليد أهل الشمال فى الإنشاد الموزّع حيث

(٨) *Unison* التوحد الصوتى أو تساوق النغمات وهو اتفاق النغمة مع نغمة مثلها أو على مسافة أوكتاف *Octave* منها ، وتكون من أصوات بشرية مختلفة الفصيلة أو من آلات من فصائل مختلفة (م.م.م.ث) .

تختص كل طبقة بخط نغمي خاص ، مما أسفر عن الأنماط الأولية للطباق « كونتر پنت »^(٩) والهارمونية^(١٠) التي ميزت موسيقى عهد الأديرة الرومانسكي . وهكذا كان التقاء « الوحدة » الرومانية مع « التنوع » الشمالي حتى اكتمل نضجها شيئا فشيئا هو منبع الطراز الأوربي الحقيقي الأول أى الطراز الرومانسكي . ولقد تميز هذا العهد بصفيتين هما النسك^(١١) وتدرج السلطة^(١٢) بعد أن تحولت صوفية العهد المسيحي الأول إلى مفهوم الزهد ، وبعد أن تحولت السلطة المطلقة التي تميز بها العهد السابق إلى تقسيم المجتمع تقسيما صارما إلى طبقات متدرجة . فلقد تطلبت حياة الدير اعتزال العالم هروبا من مغريات الحياة فاخترل الراهب أمور معيشته إلى أبسط الضرورات . ولا نزاع أن مثل هذه العزلة قد لا تهيب التربة الصالحة لنمو حركة فنية ذات شأن ، غير أن غيبة المؤثرات الخارجية قد أثرت الحياة الوجدانية ، وأدت قسوة الحياة في الدير دورا مثيرا للخيال وأشعلت روح الفريق الذي يُنكر فيه الأفراد ذواتهم في حين يعطون أئمن ما لديهم من مهارات وطاقات ، فعبر الجنوح نحو الزهد عن نفسه من خلال الواجهات المعمارية الخارجية المسحاء لكنائس الأديرة التي تنطوى في داخلها على ثراء بلا حدود ، ولم يعد المقصود بالفنون محاكاتها للواقع أو تزيينها مقار الحكام بل هو ابتكار رؤى جديدة لعالم آخر قدسى جليل . وهكذا تضافرت سائر الفنون لتصوير المظاهر المختلفة للعالم الآخر ، وابتكر الرهبان فناً أساسه الرمزية الدقيقة التي لا يعيها غير الضالعين في التأويلات المجازية للكتب المقدسة .

وعلى حين كانت فنون العصر القوطي اللاحق تحت بصر عامة الناس خارج الأديرة كما كانت المنحوتات والزجاج المعشق الملون في الكاتدرائية القوطية أشبه بأناجيل من الحجر والزجاج لهؤلاء العامة ، كانت الأشكال الفنية التي تخص الأديرة الرومانسكية أرستقراطية الطابع غامضة ، وإن لم يكن هذا يدل على أن الفن كان عقلانيا بل كان وجدانياً أخروياً . وعلى هذا النحو كان الفن الرومانسكي فناً أرستقراطياً في صميمه وظل على هذه الحال ما بقيت رعايته في أيدي رجال الدين .

ولقد لقي النحت اليوناني الروماني ما لقيه من نجاح لأن الفنان الكلاسيكي كان يتصور آلهته في شكل البشر فمثّلها بالرخام تمثيلاً رائعاً ، ولكن ما كاد تصور الربوبية يتلفّع بالتجريد حتى غدا تمثيلها بطريقة واقعية أمراً مستحيلاً ، وأصبحت النسب العقلانية عاجزة عن مدّ يد العون إلى الفنان الرومانسكي الذي استحال عليه إدراك كنه الله عقلانياً ، إذ كان عليه أن يدركه بحواسه ، وهو ما أفضى به إلى بلوغ جوهره

(٩) Counterpoint . تعني كلمة كونترپنت صوتاً مقابل صوت ، أى نسيج من المخطوط اللحنية التي تسير معا بطريقة

أفقية ، وتدور حول لحن ثابت رئيس واحد (م.م.م.ث) .

(١٠) Harmony تآلف الأصوات رأسياً بحيث تُسمع كلها في طريقة واحدة ، وقد يكون التآلف متجانساً أو متجانفاً حسبما

يرى المؤلف لإثارة انتباه المستمع واستقطاب متابعه للعمل الموسيقي . وهكذا تتوالى التجمعات الصوتية التي تُعزف في

وقت واحد ، ويكون لهذا التابع تأثير نفسي يُمليه المؤلف وبشكل به الإحساس الوجداني للخط اللحنى الذي يلتصق

بأذن المستمع ، وهو في أغلب الأحيان الغطاء النغمى الذي تدعمه هذه التآلفات (م.م.م.ث) .

(١١) Asceticism مذهب أخلاق أساسه التزّه عن اللذات الحسية والأخذ بالرياضات الروحية لبلوغ مراتب الكمال

(م.م.م.ث) .

(١٢) Hierarchy الترتيب المتدرج للمناصب والأشخاص أو السلطة أو القيم أو الظواهر من حيث تفاوتها شأنًا وسلطانًا

وإذعاناً بعضها لبعض (م.م.م.ث) .

من خلال بصيرته . ومن ثم كان لا مفر من تمثيله بشكل رمزي ، لأن الرمز قادر على التعبير عما هو غير ملموس أكثر من قدرته على تمثيل ما هو ملموس . وبهذا أصبح الجوهر المرئي ثانويا ويلى في الأهمية الجوهر الروحي الذي لا يمكن تصويره إلا في عالم الخيال ، وعسير أن يقع المرء على نماذجه في عالم الطبيعة الواقعي . ومن هنا كانت النسب الخيالية التي طرأت على العمارة والمعالجة الشاذة والمشوّهة للجسم الإنساني في نحت تماثيله والمبالغة في تدبيج^(١٣) الحروف الأولى في صفحات المخطوطات المرقّنة ، وسخاء النقرشات اليبانة التي أضيفت إلى مقاطع الأناشيد ، كل ذلك كان دليلا على أطراح ما هو طبيعي وإحلال ما هو فوق الطبيعي محله . وهكذا عاش الإنسان الرومانسكي في عالم الأحلام تتراءى له فيه أشجار الجنة وأطياف الملائكة الذين يعمرّون السموات وزبانية الجحيم أشد واقعية من أي شيء يراه في حياته اليومية . وعلى الرغم من أن بصره لم يقع قط في حياته على مثل هذه المخلوقات فهو لم يخالجه الشك في وجودها . ولا مرأى في أن الوحوش التي وردت خواصها المُرعبة في المنحوتات ومخطوطات الحيوانات الأخلاقية الرامزة كانت ذات أثر معنوي ورمزي أعمق عنده من الحيوانات التي يراها رؤية العين ، فلقد عاشت هذه المخلوقات الخيالية جنبا إلى جنب في أحراش الخيال حيث غدا الشاذ مألوفا والخرافي عاديا .

كذلك سرى خلال العهد الرومانسكي نظام صارم للتدرّج الطبقي الاجتماعي بلغت دقته داخل الدير ما بلغت في النظام الإقطاعي خارج جدرانها ، إذ كان الوجود يعني قيام نظام كوني قدسي تنفرد بتفسيره سلطة الكنيسة . وهكذا كانت صورة « المسيح في جلاله » Christ in Glory المنقوشة على مداخل كنائس كلوني والتي يتردّد صداها في التكوينات الجدارية المصوّرة على أسطح حنياتها ذات القباب نصف الكروية تعلن هذا المفهوم صراحة للعالم كله ، ولم يعد المسيح هو « الراعي الصالح كما كان في العهود المسيحية المبكرة بل غدا ملكا جبارا متوجا على عرشه وسط حاشية سماوية لمحاسبة البشرية جمعا . ولم يكن ثمة ما يعبر عن مدى سلطان الكنيسة شيء يبرز هذه التكوينات الفنية نحتا وتصويرا التي تحذّر قاصدي الكنيسة بأنهم ماضون في طريق يوردهم إما الخلاص أو التهلكة ، وليس سوى الكنيسة من يحدّد معالم هذا الطريق . كما لم يكن ثمة أمر من الأمور في مثل هذا النظام الديني متروكا للمصادفة فكان لا مندوحة عن حصر الحياة كلها في تخطيط منظم يواكب التنظيم الكوني للوجود ، فتدفّق تيار السلطة من المسيح إلى القديس بطرس ثم إلى أتباعه من بابوات روما في اتجاهات ثلاث : فيتسلّم الامبراطور الروماني المقدس تاجه من يدي بابا روما ، ومن ثم يدين كافة ملوك أوروبا لهذا الامبراطور بالولاء . ويمضي الحال على نفس النسق من أعظم الأمراء شأنا إلى أبسط رقيق الأرض ، لكل منهم قدر محتوم ضمن التخطيط المنظم . كذلك كان كبار الأساقفة وصغارهم يتسلّمون صولجانهم في روما ، على حين يدين صغار الكهنة من قسس الأبرشيات إلى الشماسية هم الآخرون بالولاء إلى رؤسائهم الذين يستمدون منهم سلطانهم ، كما تدين نظم الأديرة جميعا بالولاء للبابا . وقد اشتدّ عود هذا التخطيط وقويت شوكتة من خلال وقوف هذه الأديرة - ولا سيما دير كلوني - إلى جوار البابوية ومساندته لها بولاء شديد حتى أصبح رئيس دير كلوني هو أهم رجال الكنيسة في العالم المسيحي بعد البابا .

كذلك جاء تنظيم الكنيسة الرومانسكية وفقا لخطة التدرّج الطبقي الصارم الذي يفرض نظاما متشدداً

(١٣) Rubrication التدبيج هو استهلال الكلمات الأولى للعبارة الخطية في المخطوطات المرقّنة بمداد أحمر أو غيره (م.م.م.ث) .

لأسبقيات مواكب الشعائر والطقوس التي تجري بها حسب مراتب المشتركين فيها . وكان اتساع الكنيسة يتجاوز ما هو مطلوب لإيواء البضع مئات من الرهبان الذين يتعبدون فيها ، فلقد كانت الكنيسة هي الأثر العتيد المعبر عن العقيدة الدينية لإنسان العصر الرومانسكى . وباعتبارها « بيت الرب ضابط الكون » Pan-tocrator غدت قصراً يبرز كل ما يتوق إلى تحقيقه أى من ملوك الأرض .

وفى مثل هذا العالم الإقطاعى المفتقر إلى الأمان كان لا ميعدى أمام الإنسان الرومانسكى من تصميم كنيسة قلعة حصينة لعقيدته وربّه ، شيدّها لتردّ هجمات الكفار والوثنيين ولتقاوم عناصر الطبيعة من عواصف وحرائق وقسوة المناخ . على أن هذا التدرّج الطبقي لم يسر على الفئات الاجتماعية والدينية فحسب بل على الفكر بالمثل ، فظل السلطان معقوداً للأناجيل وشروح آباء الكنيسة الأوائل ، فلا يقرّ الحق ويحسمه إلا مدى عراقية التقاليد ، إذ انحصرت المعرفة العلمية لديهم لا فى أعمال الفكر وإنما فى العودة إلى شروح المصادر القديمة . وعلى حين بدا هذا الاتجاه فى عيون المعلمين إغراقاً فى التفسيرات المتقّرة ، كان هذا مما فتح السبيل أمام الأميين للتبرّك بآثار القديسين .

وتمثّل توقير الماضى فى مجالات الفن فى استمرارية الأشكال التقليدية كالبازيليكا المسيحية المبكرة وموسيقى الترتيل الجريجورى ، وإن لم يؤد الحفاظ الصارم على هذه التقاليد إلى الركود أو التماثل الممل ، ففى مجال شروح الأناجيل رأينا بعض الكتاب يلجأون قصد وأحياناً عن قصد إلى شرحها فى ضوء الآراء المعاصرة . كما أن انتقال الأميين عبر أوروبا فى رحلات الحج ثم ترحالهم إلى الشرق الأدنى للاشتراك فى الحروب الصليبية جعلهم يكتسبون خبرة جديدة ويسترشدون بأفكار متنوعة صرفتهم فى النهاية عن مفاهيم مجتمعهم الريفى إلى التطلع نحو بناء اجتماعى أكثر حيوية . وتمخّضت الفنون عن قدرة خلاقة على الإبداع والابتكار والتنوع جعل من العصر الرومانسكى إحدى حقبة التاريخ الأوربي الأصيل .

على أن الأشكال الرومانسكية المعمارية لم تتبلور طفرة واحدة فى شكل الطرز الإنشائية التي اتخذتها المعابد الإغريقية والكنائس البيزنطية من قبل ثم الكاتدرائيات القوطية فيما بعد ، إذ استنبط المعماريون الرومانسكيون مبادئهم الإنشائية الجديدة ، مثل ما ابتكروه من تقنية تشييد الأقبية Vaulting ، من خلال تجاربهم المتواصلة ومقدرتهم على التحكم فيما بين أيديهم ، فتطورت مبانيهم شيئاً فشيئاً من إنشاءات ثقيلة على شكل الحصون إلى مبان آية فى الرشاقة والجمال والرقّة . وفى الوقت نفسه اتجه المزهرفون نحو إحياء النحت الصرحى والتصوير الجدارى ، واقتضت زيادة أفراد جوقة الإنشاد « الكورال » ابتكار أساس التدوين الموسيقى الحديث على مدرّج الموسيقى ذى الخطوط الخمسة الأفقية التي تحصر فيها بينها مسافات أربع ، وأدت الحماسة الوجدانية أثناء الصلاة إلى العديد من التعديلات فى الترتيل التقليدى توجت فى النهاية بفن الكونتر پنت . وهكذا يتبين أن تألق الفنون إنما كان وليد اندماجها معاً والنظر إليها بوصفها وحدة متكاملة لا وحدات منفصلة . فقد صُمّم المجاز العريض الأوسط للكنيسة وكذا القاعة المستعرضة لتوفير أفضل الظروف لترجيع صدى الإنشاد ، كما غدت حشوات العقود^(١٤) فوق مداخل الكنائس والأسطح

(١٤) Tympanum الحائط المثلث فى خلفية الجبين المثلث pediment . وهو لوح حجرى مثلث أو شبه دائرى يُحيط به إطار زخرفى archivolt قد تملؤه منحوتات أو زخارف أو كسوات من الرخام أو القاشانى ، كما قد يجي خالياً من هذا كله . وقد شاع استخدامه على مداخل الكنائس الرومانسكية والقوطية ليمثل بالنحت أو التصوير أحداث يوم القيامة (م.م.م.ث) .

الداخلية للقباب نصف الكروية للحنيات مرتعا للتجملات والتنميقات النحتية والتصويرية . كذلك تكشف التمثيلات المنحوتة للأنغام الثمانية التي تُرتل بها المزامير على نحو ما سيجىء تفصيلا وتلك الرامزة للفضائل الإنسانية فوق تيجان أعمدة الممشى Ambulatory بكنيسة كلوني مدى الصلة الوثيقة بين النحت والموسيقى في نفس الوقت الذي تضيف فيه بُعداً ثالثاً أدبيا . وبهذا التقت كافة الفنون في بناء شعائري موحد ، ولا غرو فكلها مصممة لتشارك الأديرة في تمجيدها للرب . فكانت كلوني في عهد القديس هوجو السيموري Hugh of Semur ملتقى أعظم فناني العصر ، وتحت رعاية قديسها الحكيم وضع المعماري هيزيلو Hezelo تصميم كنيسة الدير ، وانكبّ نحاتو مدرسة برجنديا المجهولي الأسماء بأزاميلهم يشكّلون تيجان الأعمدة ، بينما عكف المصوّرون على تزيين الجدران بتصاويرهم ، والمخطوطات بمنمنماتها ، وأخذ المهرة من المنشدين يترنّمون بتراتيلهم وفق قواعد أودو Odo of Cluny وجويدو دارتسو Guido of Arezzo مُضيفين بحسن ترنيمهم في إيقاع جماعي لمسة أخرى جميلة إلى الفن الرومانسكي في دير كلوني .

دير كلونى

على الرغم من أن الفن الرومانسكى يصور عالماً غيبياً تتصارع فيه قوى الخير والشر والنور والظلمة ، إلا أنه يلجأ في محاولته للتعبير عنه إلى استيحاء أشكال من عالم المحسوسات النباتية والحيوانية والإنسانية يصوغها في حرية بل وفي جرأة مهما بدت السذاجة في أسلوبها ، وهو ما يخلق عليها قوة تأثير خاصة . ولا يملك المرء إلا أن يتساءل عن مصدر ثقة الفنان الرومانسكى بنفسه وهو يختار موضوعاته وأشكاله ، وعن التقاليد التى استقى منها المعرفة بمضمون الأشكال الطبيعية التى يستخدمها في التعبير الفنى عن الموضوعات الروحية وكأنها الرموز يعبر بها عما هو مجرد بواسطة ما هو حسى ملموس . غير أنا لو أمعنا النظر قليلاً لتبين لنا أن الإنسان في ذلك العهد كان لا يزال مرتبطاً بالنظام الكونى المتمثل في كافة مظاهر الحياة على المسطح الجغرافى المحيط به ، وفي الظواهر الفلكية التى يشهدها ويتفاعل معها بطريقة مباشرة ، وذلك بطريقة تكاملية « تركيبية » لا تحليلية عقلانية . ومعنى هذا أن الفنان الرومانسكى كان محاطاً بكون متكامل يشى إليه بالمعرفة بطريقة وجدانية ، فكان من الطبيعى أيضاً أن تشيع في نفسه إيماءات غائمة لا يلعب فيها العقل دور التنسيق والتحليل . ولعل غياب هذا المنظور عن النقاد الذين يعتمدون في تفسير كل شىء على العلم التحليلى والتجريبى هو الذى جعلهم يهملون الفن الرومانسكى خلال القرن التاسع عشر .

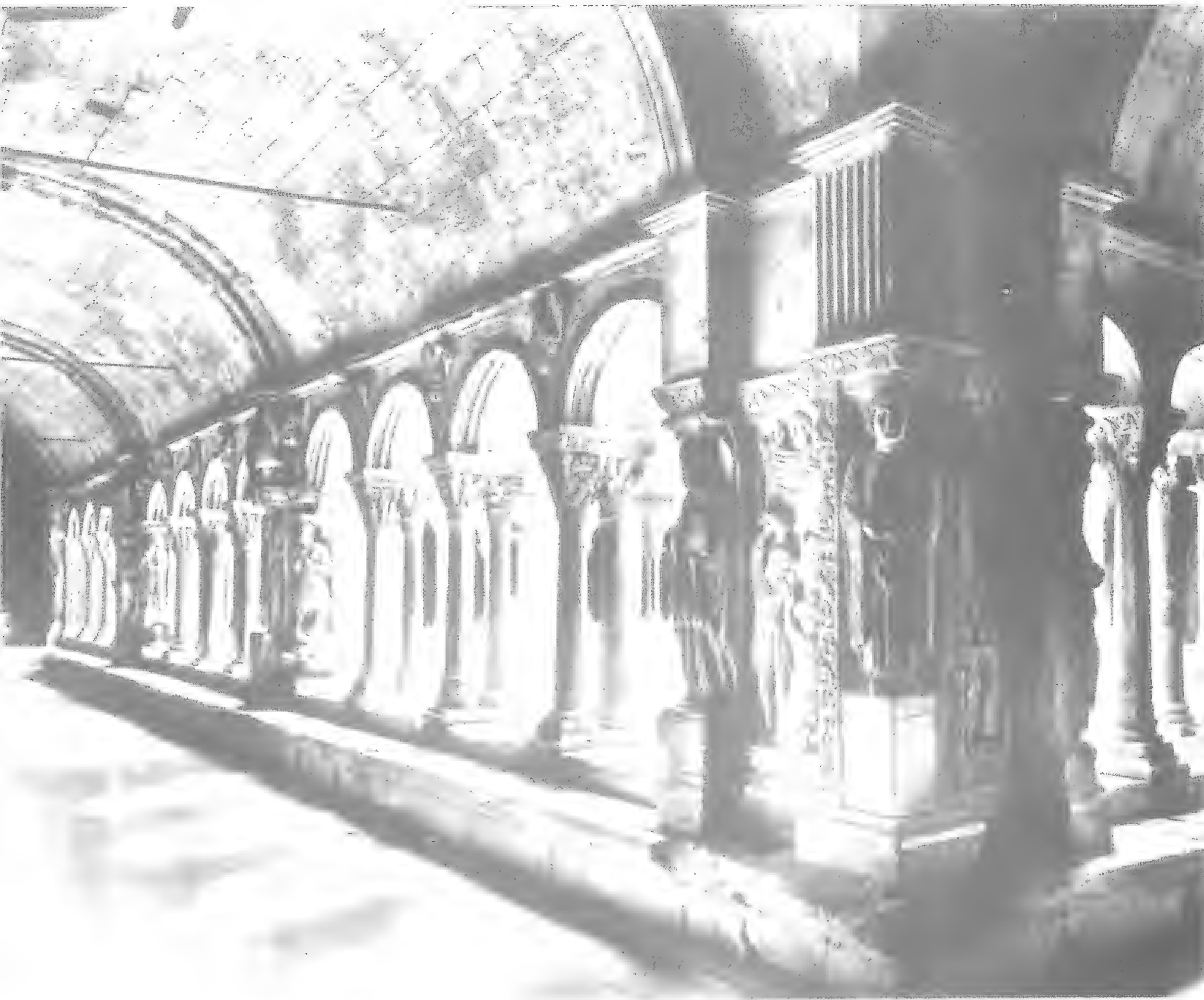
وكان الدير يتضمن في وسطه فناء أو حديقة مكشوفة رباعية الأضلاع تتخذ مراحاً للتأمل Cloister ، تحيط به من كافة الاتجاهات الأربعة بوالى [أروقة] Arcades معمدة ومسقوفة . وكان الرهبان يجدون في هذا الفناء المكان الأمثل للاستغراق في تأملاتهم الوجدانية وهم يروحون ويحيثون أياً كانت ظروف الطقس، يتلون الكتب المقدسة التى يتناولونها من المكتبة الملاصقة ويتفكرون ملياً في معانى النقوش الرمزية فوق تيجان الأعمدة . وكان السكون قاعدة صارمة لا تُنتهك إلا خلال فترتين لا تزيد كل منهما عن نصف ساعة ،

إحداهما في الصباح عند اجتماع شمل الرهبان والثانية بعد صلاة منتصف النهار ، حيث يُسمح للرهبان بتبادل أطراف الحديث في أمورهم الخاصة . وما من شك في أن شكل فناء التأمل مقتبس من الصحن « أتريوم » الذي كان ينبسط أمام البازيليكا المسيحية المبكرة ، ويحتوى مثله على بئر يُستخدم في الوضوء الطقوسى قبيل الدخول إلى الكنيسة ، كما كان ثمة حوض للعمودية أمام مدخل قاعة الطعام على الطرف الجنوبي لفناء التأمل . وإذ لم يعد هذا الفناء الشهير ذو الأعمدة الرخامية قائما الآن فيمكن أن نسوق نموذجا له من دير القديس تروفيتم بمدينة آرل الفرنسية (لوحة ٢٦) ، وترجع أعمدته وتيجانه الرومانسكية إلى عام ١١٠٠ عندما كان الدير تابعا لكلوني (لوحة ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩) .

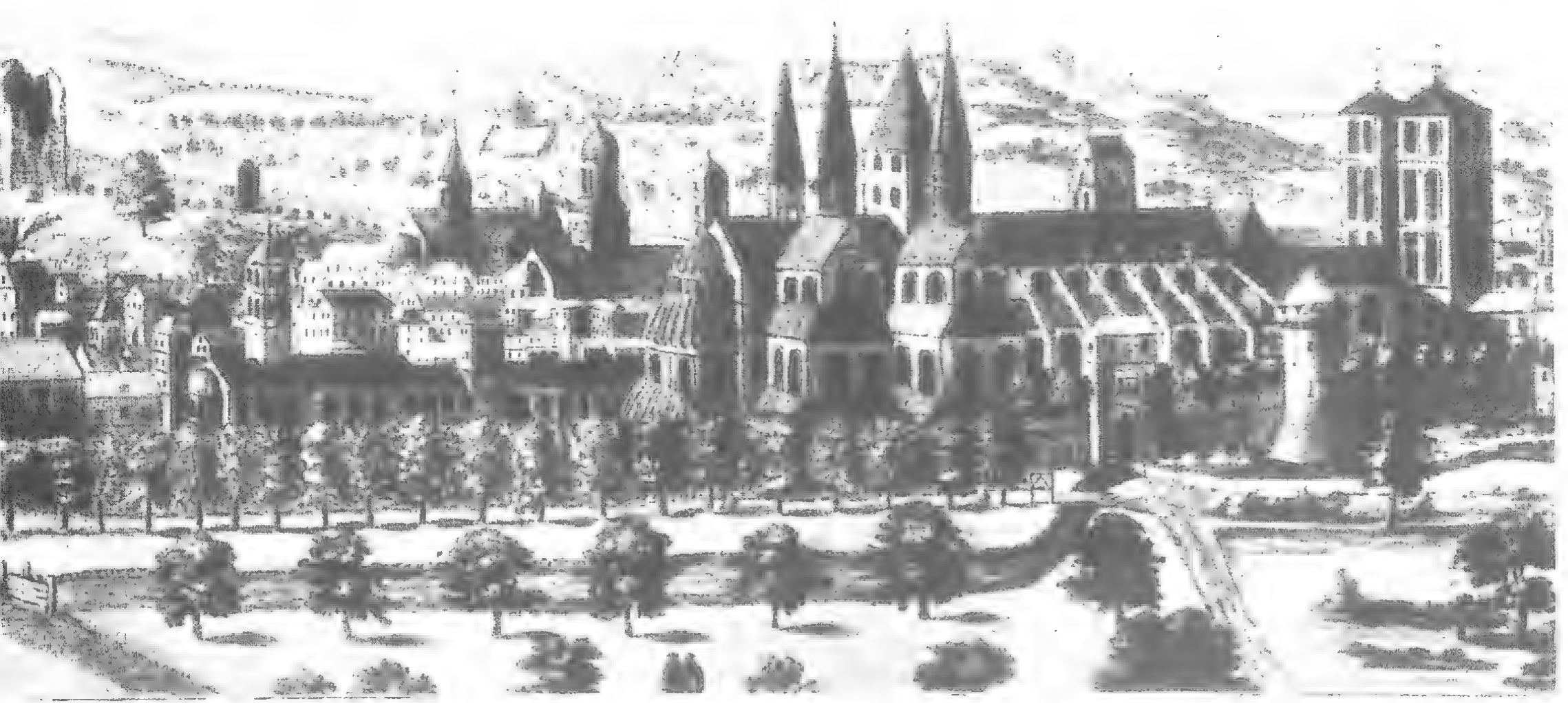
وباستثناء الكنيسة والرواق وقاعة الطعام Refectory ومبنى الرهبان المخصص طابقه الأول لاجتماعاتهم واستقبال كبار الضيوف ، كانت مباني الدير الأخرى مبان عادية تؤدي دورا وظيفيا . ويتضح من المسقط الأفقى لدير كلوني (شكل ٢) أن الرهبان كانوا يهبطون الدُرج ويمضون عبر الجناح الشرقى من الرواق داخلى الكنيسة من نهاية الردهة العرضية أو المستعرضة^(١٥) (لوحة ٣٠) ، وهى رواق عمودى على المحور الرئيسى المارّ بالمحراب . وكانت قاعة نوم الرهبان مستطيلة ذات نوافذ ضيقة عالية وتشغل الطابق الأعلى من المبنى المخصص لاجتماعاتهم . كما يتضح من المسقط الأفقى كيف أن المرافق الصحية كانت تبرز مثيراتها في الحياة المدنية وقتذاك . فثمة دورة مياه ملتصقة بقاعة النوم . وتمتد بعد أضرحة القديسين قاعة الاستشفاء التى تصطف فيها الأسيرة في مهاجع منفصلة ، هذا إلى جانب غرف صغيرة تؤدي فيها الخدم أعمالهم . وإلى الجنوب من هذا كله يقوم بناء صغير مستقل لتدريب المرشحين للقبول في النظام ، وهو الآخر دير كامل بفنائه الخاص . وكانت إلى جواره حوانيت يشغلها حرفيون كالحذادين والنجارين والاسكافيين والخياطين . ويكشف موقعهم عن قيامهم بخدمة الأهالى الذين كانوا يعيشون إلى جانب الدير لخدمة أغراضه دون التدخل في نظامه وعاداته . وقد اهتم الدير بأصحاب الحرف المتعلقة بالبناء وأعدوا لهم للتعرّف على دقائق حرفهم نوعين من التعليم هما الناحية الفنية الظاهرة والناحية الرمزية الباطنة . وأقيمت على الجانب الغربى حظائر الماشية التى تُربى لاستخراج ألبانها وتناول لحومها على مقربة من مساكن الأهالى ، كما شيدت تكايا لاتخاذها نزلًا للفقراء من الحجاج ، بينما شُيّدت على الجانب الآخر من الفناء استراحات كبار الضيوف ، وتتكون كل منها من قاعة فسيحة تُدفئها مدفأة كبيرة مزخرفة وتعلوها قاعتان منفصلتان للنوم ، تتسع إحداهما لإيواء أربعين رجلا والأخرى لثلاثين امرأة ، بينهما قاعة طعام مشتركة . وكثيرا ما كان رئيس الدير يقوم بالترحيب بالضيوف ومعظمهم من الأمراء الذين ترافقهم حاشية كبيرة ، إذ كانت كثرة الهبات والعطايا التى تقدم للدير تأتى من هؤلاء الزائرين .

وكانت تحيط بالدير من كافة الجوانب أسوار سميكة تحميه من غارات اللصوص والعصابات المسلحة وبخاصة خلال الاضطرابات . وتمتد خارج الأسوار الحدائق والخمائل والحقول التى تمُدّ الدير بحاجاته ، وكان يعمل إلى جانب الرقيق مزارعون أحرار يستأجرون حقول الدير بنظام المشاركة في المحصول .

(١٥) Transept الصالة العرضية أو المجاز القاطع ، وهى رواق عمودى على المحور الرئيسى للكنيسة المارّ بالمحراب ، بمثابة تقاطع يفصل قبة المذبح apse عن البازيليكا خالفا شكل الصليب للإيحاء بجسد المسيح المصلوب (م.م.م.ث) .



لوحة ٢٦ . رواق يطلّ على فناء التأمل بدير القديس تروفيم بمدينة آرل الفرنسية .



لوحة ٢٧ . مشهد عام لدير كلوني تتوسطه البازيليكا المشيدة ما بين عامي ١٠٨٠ و ١١٣١ بأبراج الأجراس الستة . دار الكتب القومية بباريس .

هكذا كان تخطيط دير كلوني مكونا من وحدات من المباني المستطيلة تتوسطها أفنية مصممة في تشكيلات ذات أحجام متنوعة تتناسب مع وظيفة كل منها . والواضح أن الأصل التاريخي المباشر الذي نبع منه هذا التصميم هو القيلا الرومانية القديمة مع إدخال بعض التعديلات الضرورية الملائمة لمثل هذا المقر الديني الكبير الذي صُمم مركزا صناعيا وزراعيا بات معه عاصمة روحية وفكرية لمنطقة مترامية الأطراف .

ولقد شكّل الدير أهم معالم الفن الرومانسكي بعد أن أصبح الدير هو المعتزل لأكثر الناس معرفة وأشدّهم قربا من الله ، وأبعدهم عن الدنيا بترفها وأوساط حاكميها . فلجأ إلى الدير الزاهدون من النساك ليعيشوا حياة التأمل الباطني والإبداع الفني ، وخلفوا لنا أديرة أشبه بالمتاحف يُعدّ نموذجها الأمثل « دير كلوني » الفسيح الأبعاد . وقد انبثقت جذور فكرة الأديرة في الغرب خلال العهود التاريخية التي تلت سقوط الامبراطورية الرومانية ، ويمكن اعتبار إنشاء كاسيودوروس لديره في فيقاريوم أحد هذه الجذور . فبعد تداعى آماله السياسية في ظل مملكة القوط الشرقيين تحت لواء تيودوريك وخلفائه تطلّع كاسيودوروس إلى بقعة نائية عن الطرق المطروقة يأوي إليها مع عدد من نظرائه المثاليين ، هادفين إلى الحفاظ على بعض القيم والمعارف الحقيقية المتبقية من التراث الكلاسيكي . وشيئا فشيئا أصبحت الأديرة خلال العصور الوسطى كلها مراكز العلم والطب الزاخرة بالكتب والطلبة والأساتذة والأطباء . وكان من الطبيعي مع عزلة الأديرة أن يُعترف للكدح اليومي بقيمته في إثراء الحياة ، فصار بين الرهبان من يقضى ست ساعات أو سبع في فلاحه الحقول ورعى القطعان ، فقد كان من الضروري أن يتهيا في الدير كل احتياجات ساكنيه المادية

والروحانية بما يستقلون بها عن جاه الحياة كل الاستقلال متجهين إلى الله وحده . ومع نماء الأرض الزراعية وتراكم الثروات في مجتمعات الأديرة نشأ مبدأ تقسيم العمل ، فقصر رئيس دير كلوني عمل الرهبان على إنشاد المزامير وتلاوة الصلوات ومطالعة المخطوطات ونسخها ، وعهد بأعمال الزراعة إلى الفلاحين والرقيق تحت إشراف إخوة من غير رجال الدين . وإذا « بطرس المبجل » أسقف دير كلوني البندكتي^(١٦) يضطر إزاء موجة النقد التي وجهتها الأنظمة الأخرى المترتبة إلى مسيرة الحياة في دير كلوني إلى أن ينادى بأنه أكثر نبلا أن تمسك اليد بالقلم عن المحراث وأن تتابع العين الحروف المقدسة فوق الصفحات متحوّلة عن أخايد الحقل ، وكتب يقول : « انثروا فوق الصفحات بذرة كلمة الله ، فإذا نضج الحصاد وأنهيتم مطالعة الكتب سيشعر القراء الجوعى بالرضا بالمحصول الوفير » .

ولقد ظفر دير كلوني منذ بدايته الأولى ديراً متوازعا قائما بذاته بما لم يظفر به سواه إذ أعفى من أية جزية سوى ما يُقدّمه للبابا وحده . ثم إنه لم يبق مثل غيره من الأديرة البندكتية وحدة مستقلة بل حذا حذو النظام الإقطاعي ، وذلك بتوزيع مجالات نفوذه واحتوائه الأديرة الأخرى شيئا فشيئا حتى سيطر تماما على حركة الأديرة وتربّع على قمتها فغدا نظام الأديرة أقوى النظم ذات الوحدة العضوية المتماسكة لا في المسائل الدينية والسياسية فحسب بل وفي المسائل المعمارية والموسيقية والفنية أيضا . ولم تلبث الأديرة بعد أن انتهج دير كلوني نظام الإقطاع أن أصبحت أكبر مؤسسة تمتلك الأراضي . وإذا كانت الأرض هي مصدر الثروة الوحيد أصبح المشرفون على الأديرة هم وحدهم رعاة الفن . وفي عالم غلب فيه الإيمان العقل ولم يعد ثمة سبيل إلى الخلاص إلا عبر الكنيسة أدى نظام دير كلوني دوره كدعامة أساسية للتقاليد الرومانية كما أسهم في دعم سلطة الكنيسة ومبادئها وشعائرها .

وكان اختيار الرهبان يتم من الطبقة الأرستقراطية التي كان أفرادها هم القلّة الذين يُباح لهم اختيار الطريق الذي يسلكونه في الحياة . ولا يشغل المناصب العليا في الكنيسة إلا نخبة من الأسر النبيلة هم في الأغلب صغار أبناء الإقطاعيين الذين لم يكن لهم حق الابن الأكبر في إرث الإقطاعيات . ومما تجدر الإشارة إليه أن قسّم الرهبان لم يكن يعنى إلا بُعدهم عن الملكية الفردية ، فكانت الأديرة تعيش في شبه ملكية جماعية يشارك فيها الرهبان جميعا .

ومع أن الرهبان البندكتيين لم يحدّوا شكلا ينبغي أن تتخذها مباني الأديرة وإنما تركوا لكل دير أن يحلّ مشكلاته تبعا لحاجاته وتضاريس الموقع الذي يقام فوقه وموارد الرزق المحيطة به ، فقد اتخذت كثرة الأديرة من دير كلوني نموذجاً تحتذيّه وجعلت منه نمطا سائدا مع بعض الاختلافات المحلية .

(١٦) Benedectines نظام من تجمّع الرهبان الكاثوليك في دير يعيشون فيه حياة الأسرة المسيحية اللصيقة بالأفراد والذين يتقاسمون شؤون معيشتهم حتى تأسست بفضل هذا النظام قُرى أصلحت الأراضي البور في أوروبا وحافظت في أديرتها على المخطوطات والتراث القديم . أسّس هذا النظام القديس بنوا (بندكت) ده نورسي في عام ٥٢٩ في دير مونت كاسينو بإيطاليا ، وأطلق على جماعته بعد ذلك اسم البندكتيين نسبة إلى اسمه . وشاع هذا النظام خلال القرن العاشر في ألمانيا وفرنسا وسويسرا وإسبانيا ، فأنشأ «جيوم التقي» في عام ٩١٠ ديرا للبندكتيين في كلوني بإقليم برجنديا ، ومنه امتدت حركة إصلاحية كان لها أثرها في النهضة الكارولنجية وفي تطوير الفن الرومانسكي في سائر أنحاء العالم المسيحي خلال القرنين ١١ ، ١٢ (م.م.م.ث) .

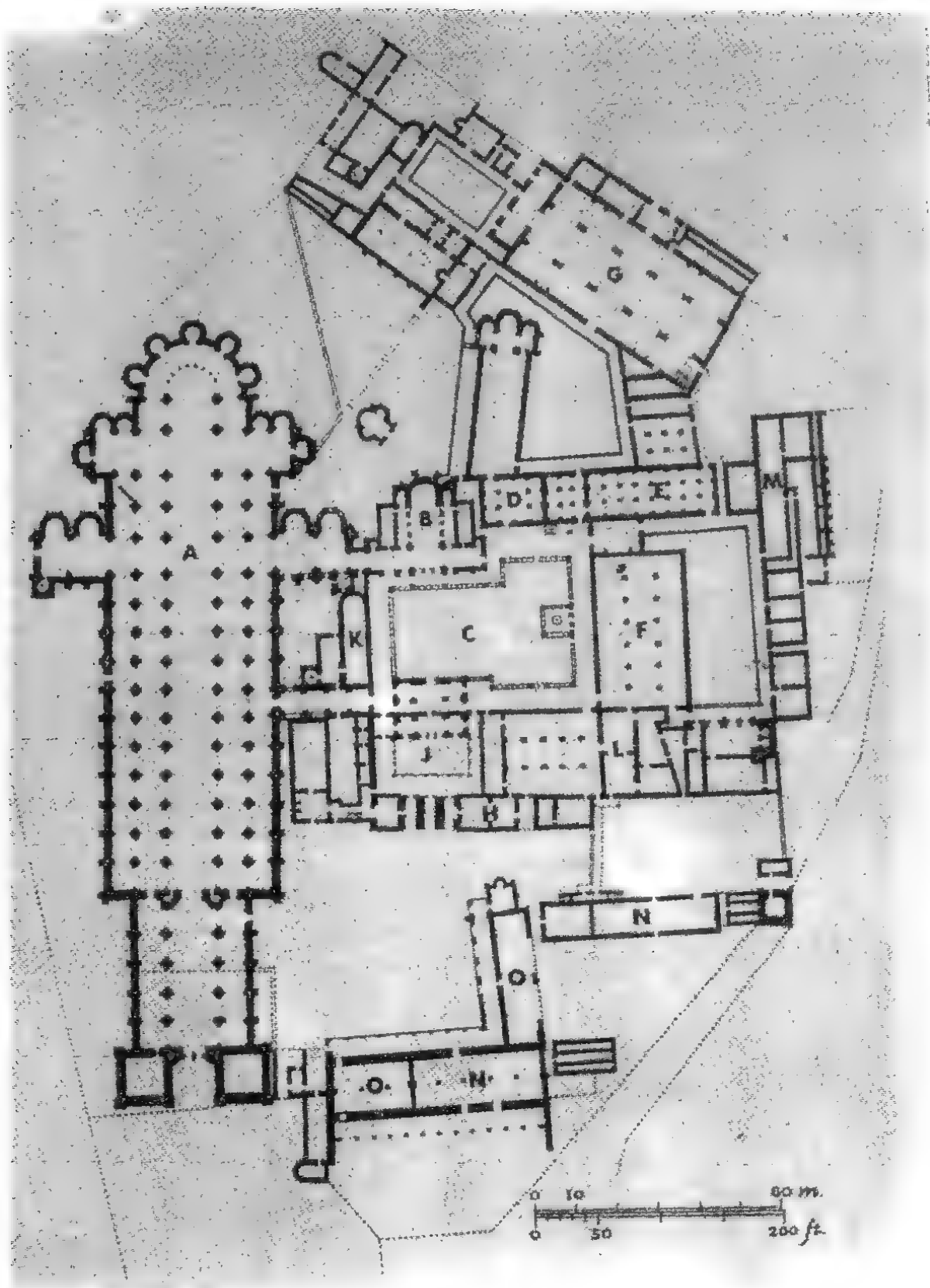


لوحة ٢٨ . كلون . مصلى بوربون .



لوحة ٢٩ . كلون . أحد أبراج البازيليكا .

شكل ٢ . مسقط أفقي لدير كلون .



كانت الكنيسة مركز الصدارة بين أقسام الدير ، ففيها يؤدي الرهبان الصلوات التي لا تنقطع ليل
نهار طوال العام ، وإليها يتوافد الحجاج للتبرك برفات القديسين التي كانت تُعرض في مواسم معينة . وكان
يوم الراهب موزعاً بين صلوات^(١٧) وتراتيل وإنشاد مزامير تتناسب مع أوقات النهار والليل .

وقد كان من الطبيعي أن يُعنى الرهبان بلباسهم ليقبهم شرّ العراء خلال ساعات الليل والنهار ،
فاختاروا رداء من الصوف يُدفئهم من لسعات البرد يشده إلى أبدانهم زئار من الجلد ، وتتدلى منه أكمام
ثقيلة لتدفع اليدين ، وزادوا بأن طرحوا على أكتافهم بُرُناً لا أكمام له ليتقوا به البرد القارس ، تعلوه
قلنسوة يمكن استخدامها غطاء للرأس .

(١٧) Canonical Hours مواقيت الصلاة في العقيدة المسيحية الكاثوليكية على مدار الأربع والعشرين ساعة وهي : صلاة
الصباح matins وتبدأ من الفجر ، وصلاة الضحى lauds ، و صلوات منتصف النهار وهي terce و sept و none
وليست واجبة كلها ، وصلاة الغروب vespers ، وصلاة ما قبل النوم compline (م.م.م.ث) .



لوحة ٣٠ . كلون . الطرف الجنوبي من الردهة المستعرضة للبابازليكا .

عمارة طراز الأديرة الرومانسكى

كان هوجو السيمورى Hugh of Semur أعظم من تولوا رئاسة دير كلونى تَخلفاً لأوديلو Oditio فى عام ١٠٤٩ . وفى عهده ازدهر دير كلونى وأصبحت له مكانته الملحوظة بين الأديرة فى العالم المسيحى . وقد نحى هوجو نحو النظام الإقطاعى الذى كان سائداً فى عهده ، والذى كان يقضى بأن يُقسم صغار مُلّاك الأراضى يمين الولاء لكبار المُلّاك وذوى النفوذ لقاء أن يظفروا بحمايتهم لهم ، فجعل منه نموذجاً انتهج نهجه . وإذا هو بعدُ يسلب الباباوات سلطانهم شيئاً فشيئاً ، وإذا دير كلونى يصبح أشبه ما يكون بامبراطورية من الأديرة أدار أمورها بحذق ومهارة نحو من ستين عاماً ، ولم يكن ثمة من يعلو كعبه كعبه غير البابا نفسه ، كما كان من الناحية الدنيوية يُعدّ على رأس الملوك جميعاً ، فلقد كانت له مشاركته الملحوظة فى معظم الأحداث التاريخية التى جرت من حوله . وقد بلغ أوج شهرته حينما جاء البابا أوربان الثانى Urban الذى تلقى تدريبه راهباً فى كلونى على يدى هوجو شخصياً لمباركة الهيكل الرئيس Sanctuary فى الكنيسة الجديدة ، وظل يكرّر لفتات التكريم لهذا الدير الواحدة تلو الأخرى . ويتسلّل نفوذ هذه الكنيسة الأم شيئاً فشيئاً فى النظام البندكتى عامة انبثق طراز خاص هو طراز كلونى الذى غدا بدوره مرادفاً لأعلى مراتب الفن الرومانسكى .

بدأ هوجو بتشيد بضع مباني جديدة فى كلونى لتضم العدد المتزايد من الرهبان المقيمين ، إذ أصبحت الكنيسة القديمة [الثانية] غير لائقة بمكانة الكنيسة الأم وبخاصة عندما تتجمع فيها وفود الرهبان الوافدين من الأديرة البعيدة لعقد اجتماعاتهم ، ولقد ثبت من أحد السجلات أنه فى مناسبة من تلك المناسبات عام ١١٣٢ انتظم فى موكب الرهبان ما ينيف عن ألف ومائتى راهب . كذلك اقتضت الأهمية المضطردة لكلونى كمركز للحجاج توسيع مساحة كنيسة الدير . ولهذا الأسباب بالإضافة إلى رغبة هوجو فى تبويع إنجازاته

العديدة بأثر يبرز به معبد سليمان الأسطوري بدأ في تشييد الكنيسة [الثالثة] الجديدة الكبرى . وعلى الرغم من سلطانه ونفوذه لم يحاول هوجو البدء في هذه الكنيسة قبل أن تتعزز مكانة كلوني تماما ، وقبل أن يتأكد من توفر الأموال التي تُعينه على إنجاز ما أزمع ، معتمدا على إسهامات من أديرة نائية تجاوزت ألف دير ، تنتشر ما بين اسكتلنده في الشمال والبرتغال في الغرب والقدس في الشرق ، هذا إلى جانب الهبات التي كان يتلقاها من الأفراد من أفقر الحجاج الذين كانوا يتوافدون للصلاة والتبرك . وهكذا ما كاد هوجو يبلغ عامه الخامس والستين من عمره متخطيا عامه الأربعين في رئاسة الدير عام ١٠٨٨ حتى بدأ في تشييد كنيسة الدير الصرحية التي حجبت بعظمتها سائر كنائس عالم الغرب المسيحي ، وقيل إنه أنهى تشييدها في عشرين عاما ، وهي فترة لم يكن ثمة امبراطور واحد يملك إتمام مثل هذا الإنجاز الكبير خلالها .

وعلى حين اتسمت البازيليكا المسيحية المبكرة في تشكيلها المعماري في الفراغ بالطابع الأفقي اتسمت كنيسة كلوني الجديدة بالطابع الرأسى ، وذلك بأن نهض المعماري بارتفاع المجاز العريض الأوسط رأسيا إلى أعلى . شيئا فشيئا أدى ذلك إلى زيادة العناية بالأجزاء الواقعة فوق رواق المجاز العريض الأوسط Nave . وتميزت كنيسة كلوني بصف مزدوج من النوافذ عُشى الأدنى منه بالحجارة على حين ترك العلوى مفتوحا ليؤدى وظيفة المنور المسمى طابق النوافذ المشعة^(١٨) .

ومن فوق « المنور » كان « البحر »^(١٩) الذى يعلو المجاز الأوسط ، وهو على هيئة قبو أسطوانى Barrel Vault يبلغ عرضه عشرة أمتار وسبعين ستمترا تسنده عقود عرضية مدببة بها بعض الانتفاخ ، ارتفع القبو معه إلى اثنين وثلاثين مترا وسبعين ستمترا ، وهو أقصى ارتفاع بلغه القبو أيامها ، غير أن الحماس الدينى الذى دفع إلى بلوغ مثل هذا الارتفاع لم تواكبه المعرفة الهندسية التى تدعّمه ، ولهذا ما لبث أن تداعى جزء من القبو بعد بنائه ، وقد أفضت مرحلة التجربة والخطأ هذه إلى ابتكار الأكتاف الطائرة الساندة^(٢٠) . وعند إعادة بناء الكنيسة أقيمت سلسلة من الدعائم البدائية ذات عقود دائرية مفتوحة خارج سقوف الرواقين الجانبين Aisles جعلت منها أول كنيسة تقوم فيها أكتاف ساندة لتحمل الضغوط العرضية لأقبية المجاز العريض الأوسط .

(١٨) Clearstory النوافذ المشعة هي صف من النوافذ المتتابعة يكون في أعلى الكنيسة يُشع الضوء إلى ما تحته (م.م.م.ث) .

(١٩) Span المسافة الأفقية بين عمودين أو كتفين Pilasters أو جدارين . ولكل عقد arch بحر ، كما لكل عتبة lintel بحر (م.م.م.ث) .

(٢٠) Flying buttresses القوائم الساندة : الدعائم الساندة . تشيد أساساً لمعادلة الضغط المتجه إلى الخارج في المباني ذات العقود أو الأقبية . وهي دعائم ساندة ذات عقود دائرية مفتوحة خارج سقوف الرواقين الجانبين aisles بالكنيسة لتحمل الضغوط العرضية لأقبية المجاز العريض الأوسط nave . وقد استخدم مهندسو العصر الرومانى والعصر الرومانسكى هذه الدعائم في صورة أكتاف خارجية ساندة للحوائط أو في صورة حوائط نصف دائرية تعلوها نصف قبة . وما لبث مهندسو العصر القوطى Gothic أن طوروا القوائم الساندة إلى ما اصطلح على تسميته بالقوائم أو الأكتاف الطائرة في الحالات التى تكون فيها المجازات أو الأورقة الجانبية aisles أقل ارتفاعا من المجاز العريض الأوسط nave فصمموها على شكل أنصاف عقود طائرة تتلقى ضغوط الأقبية العليا للمجاز الأوسط [جهود الرفس الجانبية] فنقلها إلى الحوائط الخارجية الجانبية أو إلى خارج المبنى رأساً (م.م.م.ث) .

وهكذا تجمعت في بناء واحد بعقوده المديبة وقبواته المرتفعة وأكتافه الساندة الخارجة البدائية عناصر عدة هي التي تطورت بعد ذلك إلى الطراز القوطي . وفي الحق إن البازيليكا الرومانسكية لا تختلف عن البازيليكا المسيحية المبكرة إلا قليلا باستثناء الحجم وتأكيد الاتجاه الرأسي وتطور الردهة العرضية والأجزاء التي تليها بما أدخل عليها من عناصر جديدة ، وكان الاتجاه نحو الشرق هو الغالب في جميع كنائس الأديرة . وعلى حين دعت الحاجة في كنائس المدن إلى امتداد المجاز العريض الأوسط ليتسنى لها استقبال الأعداد الغفيرة من جمهور المصلين فرضت الحاجة في كنائس الأديرة امتداد المساحة المحيطة بالمذبح الرئيس Altar كي تتسع لجلوس الرهبان ورجال الدين الذين يعدون بالمئات ، ولم يكن ثمة جمهور من المصلين في أغلب الأحوال .

وقد شُيدت الحنية الكبرى^(٢١) والقاعة العرضية المزدوجة في كلوني لتثري الرهبان إحساسا بالتفافهم حول المذبح الرئيسي ، وكذلك لتضاعف من رنين أصداء الإنشاد . وقد انفصل المذبح الرئيسي عن الممشى^(٢٢) المحيط به بثمانية أعمدة ذات جمال أخاذ ونحافة بالغه الرقة (لوحة ٣١) تعلوها تيجان نُحِتَتْ بمهارة فائقة هي كل ما تبقى اليوم من الحنية . وقد وصف أحد رجال الدين الذين زاروا كلوني وقتذاك هذا الممشى الرومانسكي بقوله : « إذا قُدِّر للملائكة أن يسعدوا بمبنى شيدته أيدي البشر ، فما أولاهم أن يسعدوا بممشى كنيسة كلوني حيث يجدون المتعة في الرواح والغدوفيه » . كما ارتفعت زخارف الكنيسة إلى مستوى عظمة مقاييسها الفراغية ، فكان ثمة ألف ومائتا تاج منحوت تزيّن الأعمدة بينما جُمِلت عقود المجاز العريض الأوسط المديبة الرشيقة بحليات معمارية منحوتة لإبرازها . وكانت أغلب المنحوتات مطلية بألوان سخية تضاعف من تألق الكنيسة وروعيتها من الداخل ، كما كانت أرضية الكنيسة كلها مغطاة بالفسيفساء التي تصور القديسين والملائكة فضلاً عن الأشكال والصيغ التجريدية الرمزية . وظلت هذه الكنيسة أعظم أثر من نوعه خلال خمسة قرون حتى بناء بازيليك القديس بطرس في روما خلال القرن السادس عشر ، وواصلت الشموخ بعظمتها حتى عام ١٧٩٨ عندما انتهت بها إحدى موجات الثورة الفرنسية ونقلت أحجارها لاستخدامها في تشييد مبان أخرى بعد أن تداعى الوعي بالقيم الروحية المستوحاة من ارتباط الإنسان بالنظام الكوني أثناء الثورة ، وبعد أن سيطرت العقلانية على الفكر مما أدى إلى الإضرار بالفكر الرومانسكي وهدم الكنيسة وبيع أنقاضها ، فلم يبق منها الآن غير ردهة عرضية واحدة ببرجها وتيجان الممشى وجملة من منحوتاتها المعمارية البديعة .

(٢١) Apse أو شرقية الكنيسة أو قبوة المذبح ، وهي قبوة نصف دائرية مسقوفة بنصف قبة عادة في الجانب الشرقى من صالة الكنيسة المقابل للمدخل (م.م.م.ث) .

(٢٢) Ambulatory الممشى وراء الهيكل ، وهو ممشى مسقوف تحت البواكى أو حول قاعة المرتلين choir . وعادة يكون وراء الهيكل (م.م.م.ث) .



لوحة ٣١ . دير كلوني . الكنيسة الثالثة . أعمدة رواق الحنية الكبرى بعد ترميمها .

منحوتات طراز الأديرة الرومانسكى

يحتفظ عدد من المتاحف والأديرة المتناثرة ببعض أجزاء من آثار كلونى الرائعة سواء في مجال النحت أم العمارة ، غير أن هناك كنيسة تتضمن أقساما ترجع إلى عصر كلونى ويمكن الاستمتاع بمشاهدتها وهي كنيسة لامادلين في فيزلاى La Madeleine at Vezelay التى لا تزال قائمة بفرنسا حتى الآن (لوحة ٣٢) . فقد بُنى مجازها العريض الأوسط (لوحة ٣٣) وقاعاتها العرضية في فترة معاصرة لعهد الانتهاء من كنيسة الأسقف هوجو في كلونى ، إلا أن قاعة المرتلين القوطية بها Choir ترجع إلى النصف الأخير من القرن الثاني عشر . وتعود الحالة الممتازة التى نجد عليها هذا المبنى الآن إلى عملية الترميم البارعة التى تمت في منتصف القرن التاسع عشر . ومع صغر نسب هذه الكنيسة عن نسب كنيسة كلونى الكبرى فإن كنيسة المادلين « مريم المجدلية » هى أضخم كنيسة رومانسكية باقية حتى اليوم . ولقد شهدت هذه الكنيسة الكثير من الأحداث التاريخية . فخلال العصور الوسطى ضمت رفات « القديسة مريم المجدلية » ، وفي أمسية الاحتفال بها في عام ١١٢٠ بعد تشييد المجاز العريض الأوسط شبَّ حريق مدمر ألقى على الأجزاء الخشبية من السقف فتداعت الألواح مشتعلة فوق الحجاج المجتمعين . ومع إعادة تقوية المجاز الأوسط ظهرت في فرنسا للمرة الأولى فكرة العقد المتقاطع أو المتصالب Groin vault^(٢٣) ، ويمكن وصف هذا النوع من التقوية بأنه النتيجة المترتبة على تقاطع الزوايا القائمة لقبوين أسطوانيين ذوى باعين وارتفاعين متساويين ، وتسمى أقطار المربع التى تتقاطع عندها أقطار مربع القبوين الأسطوانيين والتى تُرى من أسفل « بالحقن » . ويصور (شكل ٣) فكرة العقد المتقاطع المستخدم في فيزلاى الذى يتباين مع الطراز الأشد بساطة للقبو نصف الأسطوانى half cylinder barrel vaulting المستخدم في كلونى والذى اقتصر فيه على عمل عقود دائرية عرضية متوازية Trans-

(٢٣) Groin اشتقاقا من تسمية خط تقابل سطح فخذ الإنسان مع البطن في اللغة الإنجليزية .

verse arches موزعة على مسافات مناسبة لتقوية القبو الأسطوانى الطولى الذى غُطى به المجاز الأوسط بكلونى ، غير أن استخدام الحجارة الوردية الخفيفة مع الرمادية الداكنة فى فيزلاى يقدم تكوينا لونيا شديدا الجاذبية . وعلى الرغم من أن الصور الفوتوغرافية (لوحة ٣٤) تبألف فى إبراز هذا التباين إلا أن عدم انتظام صنجات الحجر Stone Voussoirs المنحوت يبدو جليا . والواقع أن أهمية كنيسة المادلين لا تكمن فى معمارها بقدر ما تكمن فى الثراء الغزير لتيجان أعمدتها المنحوتة ، وأهم من ذلك تكوينات النقش البارز فوق المداخل Portals الثلاثة المهيبة المؤدية من سقيفة المدخل العرضية^(٢٤) إلى المجاز العريض الأوسط والرواقين الجانبين . وكانت حشوات العقود^(٢٥) التى تعلو مداخل كنائس كلونى مزينة بنفس هذا النوع من النقوش البارزة فى دقة متناهية وجمال أخاذ ، وكان أضخمها وأكثرها تعقيدا تلك التى تعلو المدخل الأوسط ، غير أنه لم يبق لنا للأسف غير أجزاء قليلة من حشوة العقد الكبرى فى كلونى والتى ترجع إلى الربع الأول من القرن الثانى عشر (لوحة ٣٥) وتعد بلا نزاع أكثر الحشوات تعقيدا من الناحيتين التقنية والإيقونوغرافية . وما من شك فى أنها تدين بأصولها إلى الرسوم والمنمنمات المرقنة للأناجيل فى مكتبات الأديرة والتى كان الرهبان يعرضونها على النحاتين لتنفيذها على الحجر ، حتى إن رداء المسيح فى هذه الحشوة بنمطه الحلزونى الشبيه بالدوامات وبخطوطه الحادة الجلية يعيد إلى ذاكرتنا ريشة الرسام التى رقت الكثير من مخطوطات ذلك العهد ، بل إن النحت يدور حول رؤيا يوحنا اللاهوتى حسب التفاصيل الواردة فى الإنجيل^(٢٥) . ويبدو المسيح على عرش ضخم أبيض جليلا بغير تاج يزين هامته ، يشع من بين أصابعه نور مصوب نحو الرسل الحفاة حاملى رسالته التى تتضمنها الكتب التى يمسونها بأيديهم والتى بها هداية الناس وشفاء المرضى . ويتدفق « ماء الحياة لامعا كالبللور » من جانب المسيح بينما يتألق على الجانب الآخر ورق الشجر والثمار الاثنى عشرة التى تمثل كل منها أحد شهور السنة بين تسعة وعشرين جامعة^(٢٦) فى الشريط الأوسط من قوس العقد archivolt^(٢٧) المحيط بالتكوين الفنى المنحوت ، فثمة شكل لبائع كروم يرمز لشهر سبتمبر بينما يرمز لشهر أكتوبر رجل يجمع جوز البلوط لخنائيره . فضلا عن ارتباط الشهور بمثل هذه الأعمال فهى ترمز أيضا إلى علامات دائرة البروج التى بدورها تذكر الإنسان بمدى قصر الحياة التى يجتازها قبل أن يظفر بالخلاص .. وثمة جملة من الجلمات الأخرى تصور وحوشا غريبة مقتبسة من كتب الحيوانات الأخلاقية

(٢٤) Narthex دهليز مدخل الكنيسة . سقيفة المدخل المستعرضة . حوش الكنيسة . فى حالة عدم احتواء الكنيسة لفناء atrium يُقام دهليز للمدخل بكامل عرض الكنيسة . وقد يضم صفا من الأعمدة كما قد يتصدره بهو دخول خارجى porch أمام باب الدخول إلى الكنيسة (م.م.م.ث) .

(٢٥) « وأراى نهرا صافيا من ماء حياة لامعا كبللور خارجا من عرش الله والخروف فى وسط سوقها ، وعلى النهر من هنا ومن هناك شجرة حياة تصنع اثنا عشرة ثمرة وتعطى كل شهر ثمرها وورق الشجر لشفاء الأمم » [رؤيا يوحنا اللاهوتى ١: ٢٢] .

(٢٦) Medallion جامعة مستديرة . رصيمة مستديرة ، وهى لوحة دائرية أو مفضضة ذات نقوش نادرة عادة ما تؤدى وظيفة زخرفية فوق المبنى (م.م.م.ث) .

(٢٧) Archivolts . أطر المدخل المعقود وهى الأطر المحيطة بالفتحات سواء أكانت تلك الفتحات أبوابا أو نوافذ أو غيرها ، وسواء أكانت تلك الفتحات معقودة أو مقوسة أو مقنطرة . وقد تتخذ الأطر من قوالب صماء لا نقش فيها أو مزخرفة نحتا (م.م.م.ث) .



الرمزة (٢٨) الشائعة وقتذاك التي تروى الأقاصيص عن حيوانات حقيقية وخرافية . وبلغت أنظارنا شكل قنطور يرجع إلى العصر الكلاسيكي في الربع الأسفل الأيمن .

وينقسم الشريط الداخلى لأطر المدخل المعقود إلى ثمانية حشوات غير متساوية تضم « الأمم التي تشفيها شجرة الحياة » . وتشمل الحشوة إلى يسار رأس المسيح مباشرة رجلين برأسى كلب يمثلان قبيلة شاع أنها كانت تسكن الهند . وتبين الحشوة المقابلة إلى يمين المسيح رجلا كسيحا محنى الظهر وامرأة كفيفة تخطو متعثرة يقودها آخر . وفي غير ذلك من الحشوات نرى الأعرج فوق عكازيه بين المبروصين يشيرون إلى قروحهم ، والكل ينتظر الشفاء .

وعلى امتداد العُتب Lintel عرضٌ للأمم وهى تتقدم من الجانبين صوب الوسط ، وعلى حين مثلت الحشوات العليا المرضى يمثل هذا الشريط الوثنيين والكفرة الذين هم في حاجة إلى المدد الروحي . ومن بين هؤلاء الأقوام غير المألوفين القاطنين أماكن نائية رجل وامرأة في أقصى اليمين لهما آذان ضخمة ويكسو الريش جسديهما . كذلك نرى جنسا من الأقزام منقبوشا بمهارة فائقة وفي أحجام ضئيلة حتى أنهم لا يستطيعون امتطاء الجياد إلا مستخدمين السُّلم . وفي أقصى اليسار نشهد قوما من المتوحشين نصف العراة يستخدمون الأقواس والسهم . كما نرى إلى اليسار أيضا بعض الوثنيين يقودون ثورا إلى حيث يُنحر قربانا . ويلتقى الجميع عند المنتصف حيث يقف القديس يوحنا المعمدان حاملا جامه عليها صورة الحمل . ولما من شك في أن هذا التمثيل قد قصد به الإيحاء بأن التعميد هو طريق الخلاص الذي ينبغي أن

شكل ٣ . العقد المتقاطع .



لوحة ٣٣ . المجاز العريض
الأوسط لكنيسة المادلين
بفيزلای .

(٢٨) Bestiaries ظهرت خلال العصور الوسطى مؤلفات قصصية رمزية تصف الطير والحيوان منذ أقدم العصور ، وإلى جانبها طيور وحيوانات خرافية كان الظنُّ الشائع أن لها وجودها الحقيقى . وكانت جميعها تتقمص خصائص البشر وتهدف إلى تلقين عدد من القيم الدينية والأخلاقية ونقد المجتمع بل والكنيسة ، كما كانت صورها الإيضاحية illustrations مصدرا استقى منه فن الكنائس الرومانسكى . كذلك انتشرت المخطوطات المصورة التى تضم قصص الحيوانات بكل ما صاحبها من حكم أدبية وتأملات في ظروف الحياة العامة واليومية انتشاراً واسعاً في العالم الإسلامى . وكانت ثمة نسخ خاصة تعدّ لمكتبات السلاطين تزود بتساوير توازيها روعة وأبهة (م.م.م.ث) .





لوحة ٣٤ . المجاز العريض الأوسط لكنيسة المادلين بشيزلاي .



لوحه ٣٥ . حشوة العقد على مدخل كنيسة المادلين بفيزلای .



لوحة ٣٦ . كنيسة المادلين بفيزلای . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود الملاك جبريل معلقاً على أهبة الاستعداد للنفخ في الصور معلناً قيام الساعة .



لوحة ٣٧ : كنيسة المادلين بـقيزلاي . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل موسى (أو ملاك الموت) موشكاً على ذبح أكبر أبناء فرعون



لوحة ٣٨ . كنيسة المادلين بـقـيزلاى . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل رجلاً ملتجئاً يُفرغ الغلال فى طاحونة يدير رجاها رجل حافى القدمين



لوحة ٣٩ . كنيسة المادلين بقرىلاى . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل مخلوقاً يجسّد الترف متكرراً فى شكل وحش يتفش شعره كلهب الجحيم ويفغر فمه الكثيب كاشفاً عن أنيابه .



لوحة ٤٠ . كنيسة المادلين بفيزلای . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل القديس مارتان يأمر حطّاباً بقطع شجرة .



لوحة ٤١ . كنيسة المادلين بفيزلای . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل أحد الموسيقيين يعزف الموسيقى الدنيوية لوحش يرمز للدنس
إذ يداعب بكفّه صدر امرأة عارية .

يسلكه الجميع إذا شاءوا الخلود في الآخرة . والواقع أنه رمز منطقي لتزيين المدخل المؤدى إلى المجاز الأوسط للكنيسة الذى يعدّ بألوانه المتألقة وزخارفه الأخاذة صورة لمدينة أورشليم السماوية الجديدة التى يصفها يوحنا المعمدان بقوله : « وأبوابها لن تُغلق نهارة لأن ليلا لن يكون هناك ، ويحيئون بمجد الأمم وكرامتهم إليها » .

وفى الحق إن سعة الخيال المتمثلة فى تيجان الأعمدة المنحوتة آسرة تأخذ بالألباب ، إذ نرى مشاهد من الإنجيل وأحداثا من حياة القديسين وتفسيرات مجازية يسودها التلاعب بالخيال فى سقيفة القاعة المستعرضة والمجاز الأوسط . ويصور أحد تيجان سقيفة القاعة المستعرضة الملاك جبريل محلقا على أهبة الاستعداد للنفخ فى الصور معلنا قيام الساعة (لوحة ٣٦) . وثمة تاج آخر فى المجاز الأوسط يبين ملاك الموت [أو موسى] موشكا على ذبح أكبر أبناء فرعون (لوحة ٣٧) ، ونرى فى تاج آخر رجلا ملتجيا يفرغ الغلال فى طاحونة يدير رحاها رجل حافى القدمين (لوحة ٣٨) . وكثيرا ما كانت هذه التيجان تصور أحداثا من حياة بعض القديسين المشهورين فى كلونى مثل أنطوان وبولس اللذين عاشا نساكا فى صحراء مصر . وفى أحد التيجان المثيرة للفرع والتى تمثل تجربة القديس أنطوان نشهد مخلوقا يمثل الترف متنكرا فى شكل وحش ينتفش شعره كلهب الجحيم ويفغر فمه الكثيب كاشفا عن أنيابه (لوحة ٣٩) ، كما نرى وحوشا أخرى تتصارع فى سبيل إنقاذ أرواح الغافلين . وثمة تاج نُحت بعناية فائقة يمثل القديس مارتان يأمر الخطّاب بقطع شجرة (لوحة ٤٠) . وهناك تاج نرى فيه أحد الموسيقيين يعزف الموسيقى الدنيوية أمام وحش يرمز للدنس إذ يداعب بكفه صدر امرأة عارية (لوحة ٤١) .

وإذا كان دير كلونى قد تحول على يد أودو وجويدو دارتسو إلى مركز لنشر الإصلاحات الموسيقية التى اتجهت نحو تحسين الأداء الموسيقى والغناء الكورالى والترتيل الجريجورى بصفة خاصة ، وصدر عنه الكتابان الهامان اللذان وضعهما « أودو » و « جويدو »^(٢٩) ، فقد سُجلت قصة تطور الموسيقى فى نقوش بارزة رائعة الجمال على تاجين من تيجان الأعمدة التى تحمل القبة الهائلة لكنيسة « هوجو » التى تعد آية من آيات جمال العمارة والنحت والنقش البارز فى القرن الحادى عشر . ويتكوّن تاج كل عمود من أربعة أوجه ، وتمثل هذه الأوجه الثمانية لتاجى العمودين الأنغام الثمانية التى تُرتل بها المزامير « البصلموديات » المقدسة ، كما أنها ترمز إلى الفضائل الإنسانية مما يؤكد مكانة الموسيقى الرفيعة عند رهبان دير كلونى .

ويتضمن الوجه الأول عبارة « هذا هو النغم الأول فى نظام الأنغام الموسيقية » وصورة شاب حزين يعزف على آلة وترية شبيهة بالعود ، لعلها تصور ترتيل كلمات البيت الرابع من المزمور الثالث والأربعين : « ولسوف أبتهل عندئذ لله وحده فى عليائه ، هو الذى منحنى المرح فى شبابى ، فحمداً لك ياربى على نعمتك ، حمداً يلهج به لسانى على أنغام القيثارة ، وأنت يانفسى لماذا تحزنين ولماذا ترهقينى بالقلق ؟ » . ويرمز استخدام الآلة الوترية إلى قدرة الموسيقى على تخليص النفس من عناصر الشرّ وتبديل حزنها إلى غبطة وسكينة ، على غرار قصة داوود حين استعان بالموسيقى فى طرد عناصر الشر من نفس شاول ، وهو الحادث الذى يصوّره الإنجيل على أنه نبوءة بانتصار المسيح على الموت وعلى الشيطان (لوحة ٤٢) .

ونرى على الوجه الثانى الذى يمثل « النغم الثانى » صورة راقصة تفرع دفاً صغيراً ، لعلها تشير إلى أحد أبيات الترنيمة الثامنة والستين التى تُرتل عادة فى موكب فاتحة قُدّاس « أحد السعف » ، وقد سار

(٢٩) كتب أودو «معاورات فى الموسيقى» Dialogus in musico ، وكتب جويدو دارتسو «القواعد الدقيقة» Micrologus .



لوحة ٤٢ : الوجه الأول من تاج عمود بكنيسة هوجو : النغم الأول من الأنغام الموسيقية . عازف القيثارة . تصوير جيرودون .



لوحة ٤٣ : الوجه الثاني من تاج عمود بكنيسة هوجو : النغم الثاني من الأنغام الموسيقية ، الراقصة بالدف . تصوير جيروودون .



لوحة ٤٤ : الوجه الثالث من تاج عمود بكنيسة هوجو : النغم الثالث من الأنغام الموسيقية رمز قيامة المسيح .آلة السنطير .
نصوير جيرودون .

المنشدون في المقدمة يتبعهم عازفو الآلات وبينهم فتيات يقرعن الطبول ، ويلعب الدف هنا دورا في إضفاء المرح وتنظيم إيقاع الموكب الذي يسبق إجراء طقوس القداس (لوحة ٤٣) .

ويستجّل الوجه الثالث عبارة « النغم الثالث رمز قيامه المسيح » إلى جانب صورة آلة وترية من فصيلة « الليرا » بعد أن أضيف إليها صندوق صوتي ، وإن تكن في الواقع إحدى نماذج آلة السنطير^(٣٠) الشائعة في القرن الحادي عشر ، وتمثل الآلة الأسطورية التي كان داوود يعزف عليها عند ترتيل « المزامير » ، وقد صوّرت أوتارها رأسية مشدودة على إطارها الخشبي الأفقي فوق صورة الصليب الذي يرمز للمسيح . وتشير هذه الصورة إلى افتتاح التضرع حين يرد ذكر المسيح لأول مرة في دعاء : « كيرى إليصون - كزيسى إليصون » أى ارحمنا ياربنا ارحمنا يامسيح ، وهو الدعاء الذي يتردد ثلاث مرات رمزا للثالوث المقدس (لوحة ٤٤) .

ويمثل النغم الرابع على الوجه الرابع إحدى أغنيات « النواح »^(٣١) الجنائزية في صورة شاب يقرع مجموعة من الأجراس الصغيرة التي تُنشد تلك « البكائيات » بمصاحبتها (لوحة ٤٥) .

وقد نُقشت الصور التي تمثل الأنغام الأربعة الأخرى على أوجه تاج العمود الثانى غير أنها انطمست بما لم يفصح عن معارف دقيقة عن العازفين وآلاتهم .

ويُبين في صور الأنغام مجموعتين من العازفين : مجموعة العازفين الواقفين أو السائرين في المواكب والذين يستخدمون الدفوف والصنوج والأجراس وبعض أنواع الأبواق ، ومجموعة العازفين الجالسين أو الساكنين الذين يعزفون على آلات وترية ، وهو ما يشير إلى وجود نوعين من التراتيل هي : التراتيل الموكبية وكانت ميلودياتها من طبيعة بارزة الإيقاع مثل ميلودية « المارش » ، ثم التراتيل الساكنة الهادئة الإيقاع التي توحى ميلودياتها بعمق التأمل . وما من شك في أن تعاليم أودوقد أنارت الطريق أمام ثقافة موسيقية غنائية رفيعة ، وأعانت على تطوير فن الإنشاد الكورالى ، وظهر أسلوب توزيع الأدوار الغنائية المختلفة ، وبدء المحاولات الأولى لأسلوب البوليفونية الغنائية الموزعة على عدّة أسطر لحنية ، وهو الأسلوب الذى ظهر في القرن العاشر والحادى عشر ، وتطور في العصر القوطى ثم بلغ الذروة في عصر النهضة .

وعلى العكس من تماثيل العالم الكلاسيكى القديم المصنوعة من الرخام أو البرونز ، نحتت هذه النماذج الرومانسكية في الحجر الجيرى أو الحجر الرملى الناعم المتوفر بغزارة في فرنسا . وكان الغرض من هذه المنحوتات هو تزيين داخل الكنائس التي لم تكن تتعرض لعوامل الطبيعة . وكانت هذه المادة الوسيطة الملساء طيّعة للأشكال التصويرية التي تميّز بها النحت الرومانسكى واستجابت للمقاصد الخيالية التي نقشت عليها بأكثر مما لو كانت أشد صلابة .

ولم يستبعد النحت الرومانسكى النماذج المصنوعة من المعادن ، غير أن الأيام لم تحفظ لنا منها إلا أقل القليل لأن معظمها كان مصاغا من مواد نفيسة كالذهب والفضة والنحاس مجلّة بالطلاء المزجج ومرصعة بالأحجار الكريمة . وقيل إن دير كلونى كان يحتفظ بتمثال ذهبى للعدراء جالسة على عرش من الفضة وقد

Psaltry (٣٠)

Planctus (٣١)



لوحة ٤٥ : الوجه الرابع من تاج عمود بكنيسة هوجو : أغنية نواح جنازية . شاب يقرع مجموعة الأجراس الصغيرة . تصوير جيرودون

كُلُّ جبينها بتاج من الجواهر . كما استخدمت الكنائس كؤوس Chalice والتناول Pitchers أثناء الطقوس الدينية وكذا الكتب المغلفة بالعاج أو المعدن والمرصعة بالجواهر فوق المذبح خلال الأعياد الهامة ، واستحدثت صناديق حفظ مخلفات القديسين الراقدين في الدير [المذاخر Reliquaries] والشمامسة والمبخر المعدنية التي تضيف الكثير إلى جمال هذا الموقع الشديد القداسة .

لقد ظل النحت الرومانسكى دائما جزءاً متكاملًا مع التصميم المعماري لا ينفصل عنه ، فلم تكن الجدران أو الأسقف أو المداخل أو الأعمدة أو التيجان مجرد ضرورات إنشائية صماء بل كانت الفراغ الذي تشغله العناصر الزخرفية التي أضفت على العناصر الإنسانية قيمة تعبيرية مميزة تخاطب الرهبان والحجاج على السواء بلغة الشكل والخط واللون المرئية البليغة .

**التصوير والفنون الزخرفية
في الأديرة الرومانسكية**

تألق فن رسم المنمنمات على صفحات ورق الپریشان مع فن التصاوير الجدارية في حنيات الكنائس في أوج العصر الرومانسكى . وقد برع الرهبان أنفسهم في فن ترقيين الكتب بالمنمنمات ونسخها وتجليدها ، وخصّصوا لذلك قاعة فسيحة بالدير أسموها قاعة « النساخ » Scriptrium . وقد اتبع هذا التقليد الذى استنه كاسيودوروس في كافة أديرة البندكتيين وأثره دير كلونى بالعمل الدءوب والحماس والاجتهاد حتى ذاعت شهرة نساخى دير كلونى بجمال ودقة خطوطهم ودقة نصوصهم . ولم يقنع هؤلاء الرهبان بالوقوف عند تجميل الصفحات برقة خطوطهم بل أخذوا يملأون الفراغات بين الفصول برسوم صغيرة ويبدأون الفقرات بحروف كبرى مزركشة بألوان بديعة ، وشيئا فشيئا تطورت هذه الزخرفة إلى رسوم تستوحى النصوص ، وغدت الحروف الأولى الملونة تصميمات بالغة الروعة والتعقيد . ولا شك أن ازدهار فن ترقيين المخطوطات كان يعوّض الرهبان عن حياة التقشف البندكتية . وبمرور الوقت وانتشار هذا الفن برع المتخصصون في المراحل المختلفة للترقيين فصار منهم « المنمنم » Miniator الذى يعهد إليه بتصوير المشاهد الصغيرة ، ومنهم المتخصصون بتدبيج الحروف الأولى الملونة rubricator . وكانت كلونى أهم مراكز ترقيين المخطوطات التى تتميز بدرجة عالية من الرقة والرهافة والدقة وسحر الألوان المتعددة واستخدام رقائى الذهب لتصوير هالات القديسين وتيجان الملوك . وإذا كان الإنجيل الذى صدر عن دير كلونى في عهد الأسقف هوجو وطبقت شهرته الآفاق لدقة نصوصه ولما يحويه من تصاوير بديعة قد فقد للأسف الشديد فئمة مخطوطات أخرى مرقنة ترقينا أذا قد بقيت لنا من ذلك العهد نلقن عنها فكرة عن مهارة مصورى الأديرة ومصممي الحروف الأولى الملونة (لوحات ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ب)

وكان إطلاق الفنان الخيال لعنانه في حرية مما جعل عيوننا لا تقع على حرفين استهلاليين متماثلين التصميم ، كما سحر ألباب من يستمتعون بالنظر إلى المنمنمات وما فيها من روعة ، الأمر الذى كان لاشك له أثر في فن التصوير المرسوم على مادة وسيطة أخرى غير مادة الرق الپارشمانى التى اقتصر عليها هذا الفن بعد أن أصبحت نماذج تحتذى فوق أسطح الجدران التى زخرفت حنايا الكنائس وفي المنحوتات التى زينت الفراغات فوق المداخل والأعمدة ، ثم في تصميمات الزجاج المعشق في الكاتدرائيات القوطية (لوحة ٥٢) .

لوحة ٤٦ . إنجيل ونشستر:
حرف D لم يتم . ملاك
الموت يحصد أهل إسرائيل ،
وداود يظهر توبته . أواخر
القرن ١٢ . مكتبة
كاتدرائية ونشستر .



ولا شك في أنه كان ينبغي حدوث تطوير لفنون المنمنمات قبل انتقالها إلى الحجر والزجاج ، غير أنه من المقطوع به أن هذه المنمنمات التي أبدعتها أيدي مصوري العصور الوسطى كانت برغم ضآلة حجمها المنبع الثر الذي انبثق منه فيضان فنون النحت الصرحي والتصوير الجداري والزجاج المعشق ، والتي غدت على النقيض من الصور الدقيقة الحجم لوحات ضخمة تكسو أسطح السقوف ذات القبو الأسطواني والعقود وحنايا الكنائس ذات القباب النصف كروية خلال قرن ونصف في أوج العصر الرومانسكي . ومرة أخرى نجد أن أشهر النماذج كانت في كلوني وما يتبعها من أديرة تدور في فلكها . ولا يزال أحد هذه الفريسكات في سقيفة المدخل المستعرضة [دهليز المدخل] في قيزلاي يصور المسيح وقد أحاطت به الحيوانات الأربع الرامزة لأصحاب الأناجيل الأربعة^(٣٢) إلا أن الزمن قد نال منها بحيث بات من المتعذر تبينها . وما أكثر ما تغنى الرهبان المترددين على كلوني بجمال التصاوير الجدارية بقاعة الطعام وأشهرها تصوير المسيح في جلاله الموجود في حنية كنيسة هوجو الذي اكتشف المتخصصون من دراسة بقاياها أنه لا يقل روعة عن منحوتات وعمارة هذا المبنى ومنحوتاته ، ويقال إن أسلوب هذا التصوير وموضوعه وتقنيته يتشابه مع نفس التصوير الجداري لحنية الكنيسة الصغرى في برزيه لأقيل التي لا تبعد أكثر من خمسة عشر كيلومترا من كلوني . وقد شيدت هذه الكنيسة الصغرى بين عامي ١١٠٠ ، ١١٠٣ كي يأوي إليها هوجو في أوقات فراغه قرب نهاية حياته ، ويقطع المتخصصون كذلك بأن التشابه بين اللوحتين من الدقة بمكان حتى أنهم يرجحون أن مصورا واحدا قام برسمها .

(٣٢) يرمز الثور للوقا والأسد لمرقس والنسر ليوحنا والرجل المجنح لمتى .

ونرى في لوحة برزيه لاقيل لمسيح جالسا تحيط به هالة متعددة الألوان (لوحة ٥٣) . وهو تكوين قريب من النقوش البارزة فوق مداخل الكنائس ، كما نراه يرتدى ثوبًا أبيض تعلوه عباءة حمراء . وعلى حين يبارك الرسل والقديسين الستة عشر بيده اليمنى يعطى القديس بطرس لفافة تحوى الشرائع بيده اليسرى . ومما يضاف على اللوحة طابعا علويًا تلك الخلفية الزرقاء الداكنة للهالة المحيطة بالمسيح والمرصعة بالنجوم الذهبية ، وكذلك يد الأب التي تحوم فوق حامله التاج (لوحة ٥٤) .

على أن عددا آخر من الفنون الدقيقة قد نشأ في محارف الأديرة وبخاصة في دير كلوني إلى جانب فنون العمارة والنحت والتصوير ، وأهمها النسيج والخزفيات وصياغة الحلى الذهبية والأدوات المعدنية (لوحة ٥٥ ، ٥٦) وصب النواقيس وتشكيل أغلفة المخطوطات الجلدية والمعدنية (لوحة ٥٧ ، ٥٨) وقد أدت التجارب المستمرة والأبحاث المتواصلة في هذه المراكز إلى تطوير الأساليب والتقنيات مثل ابتكار وسائل أفضل لصناعة الزجاج والتوصل إلى تركيبات كيميائية لتلوين الزجاج المعشق . وإذا كان التاريخ لم يحدثنا عن اشتراك رهبان في أى من هذه الفنون الدقيقة أو التطبيقية كما حدثنا عن ترقينهم للمخطوطات ، فليس هناك أدنى شك في أن مهارتهم التي كشفوا عنها في تخيل رسوم المنمنمات وإنجازها بكل الدقة والبراعة والجمال التشكيلي واللوني جعلت منهم الأساتذة الذين يرسمون للنحاتين المتخصصين ما يطلبون منهم إنجازها نحتا ، وأنهم كانوا هم الذين يدربون العمال ويشرفون عليهم خلال عملهم حتى ليكن أن يقال إن الأزاميل كانت تتحرك في أيدي النحاتين على هدى الرهبان وطوع إرشادهم وكأنهم هم الذين يحركونها بأيديهم .



لوحة ٤٧ . مخطوطة رومانسكية : حرف U . المكتبة البودلية بأكسفورد .



لوحة ٤٩ . منمنمة ولادة المسيح
(١١٦٥ - ١١٨٠) . مكتبة الجامعة
بليج .



لوحة ٤٨ . مخطوطة رومانسكية : حرف P .
مكتبة مدرسة الطب بمونبلييه .



لوحة ٥٠ . منمنمة الخليفة وسقوط الإنسان . إنجيل الباثيون . مطلع القرن ١٢ . مكتبة الفاتيكان .



لوحة ٥١ . أ ، ب تصوير رومانسكى . منمنماتان ترويان قصة النبى يونس والحوت . الإنجيل اللاتينى . القرن الثانى عشر . پواتيه .





لوحة ٥٢ . زجاج معشق ملون . آلام المسيح . سانت إيتين .

لوحة ٥٣ . حنية كنيسة برزیه لاقیل بتصاويرها الجدارية .







لوحة ٥٥ . كأس من الفضة المذهبة المشغولة . دير نوتردام بنامور .

لوحة ٥٤ . حنية كنيسة برزیه لاثیل . المسيح فی جلاله . تصویر جدارى .



لوحة ٥٦ . صندوق رفات البابا ألكسندر . رأس من الفضة وقاعدة من النحاس المذهب المزجج بطلاء الميناء .
المتحف الملكي للفنون والآثار ببروكسل .



لوحة ٥٧ . غلاف كتاب - ١٢٢٨ .



لوحۃ ۵۸ . غلاف إنجیل هوجو . من النحاس المحفور والمذهب . متحف كلونی بباریس .

الفصل الثانی

الطراز الإقطاعی الرومانسکی

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

الغزو النورماندى ونسجية بايو

لم يتبق لنا من الفنون غير الدينية للفترة الرومانسكية إلا عدد من النماذج القليلة التى جعلت ندرتها من كل نموذج منها تحفة فريدة بحق . والواقع أن كنوز الأديرة والكاتدرائيات هى التى بقيت لوجودها فى رعاية رهبان كانت مهمتهم المحافظة عليها ، كما كان لتحريم الدين السطو على ممتلكات الكنيسة أثره فى خشية من يفكر فى محاولة تدميرها . على حين كانت حصون الإقطاع دائما عرضة للحصار ، فلم يفلت من آثارة إلا تلك التى أدخلت تعديلات متتالية على تصميمها الأصيل فلم يعد من الممكن تصور أصوله الأولى ، كما أنا لم نعرف إلا القليل عما كان فى هذه الحصون من زخارف كالتصاوير الجدارية ومعلقات الحوائط وقطع الأثاث . ومع أننا نعرف أنه كانت لهؤلاء القوم قصائد غنائية وموسيقى تعزف فى حفلاتهم فإن عدم تدوينهم لهذه أو لتلك لم يتح لنا معرفة شىء من ألحانها . كما أن النموذج الوحيد للفن التصويرى غير الدينى الكبير المقياس الذى حفظه لنا الزمن هو الذى أعد لإحدى الكنائس لا لأحد القصور أو الحصون ، وكذا فإن الملحمة الشعرية الفرنسية الوحيدة قبيل الحروب الصليبية تدين بوجودها الحالى إلى أحد الأديرة الذى دونها إما مساعدة لمنشد ضعيف الذاكرة أو لأن الناس انقطعوا عن التغنى بها فسجلها خشية أن تبيد ، وما يزال اللحن الأصيل المصاحب لتلك الملحمة قائما إلى الآن لأنه ضمن فى ثنايا إحدى التمثيليات الموسيقية خلال القرن الثالث عشر . ولعل الفضل فى بقاء البرج الذى شيده وليام الفاتح فى لندن قائما حتى الآن هو أنه كان نسجنا ، وربما أيضا لاشتماله على كنيسة هامة .

وتعد نسجية بايو المطرزة Bayeux Tapestry - وتُعرف أيضا باسم نسجية الملكة ماتيلدا - إحدى الوثائق البليغة التى تروى بصورها قصة غزو إنجلترا من وجهة نظر النورمان ، كما تشير فى وضوح لحياة الإنسان وسلوكه فى عهد الإقطاع . وهى فى الحقي ليست نسجية بالمعنى المتعارف عليه لهذا المصطلح اللهم إلا إذا نُظر إليها من حيث وظيفتها ، فقد كانت تعلّق على الجدران كما هى الحال مع النسجيات المرسمة ، إذ نرى

تصميم الرسم منفذا بتثبيت الصوف فوق سطح شريط من الكتان الخشن دون أن يكون من لحمة القماش نفسه ، وهى بهذا أقرب إلى التطريز Embroidery منها إلى النسيج . على أن ضالة عرض هذه النسجية الذى يقل عن نصف متر بقليل فى حين إنها تطول إلى حوالى سبعين مترا بالإضافة إلى بقائها خلال العصور ضمن كنوز كاتدرائية بايويثبت أنها أعدت لتغطية الشريط الحجرى العارى من الزخارف الذى يربط ما بين بوائك المجاز العريض الأوسط للكاتدرائية وشرقة الطابق العلوى Triforium . وتؤكد أوثق المصادر أن هذه النسجية من إنتاج أشهر بيوت التطريز الإنجليزية التى فرغت منها بعد عشرين عاما من المعركة الحاسمة التى تسجلها هذه النسجية المطرزة . وقد كان من الطبيعى أن يكون وليام الفاتح هو الشخصية الرئيسية فى النسجية التى تحكى قصته وسيادة نفوذه على شمال أوربا خلال النصف الثانى من القرن الحادى عشر . وتروى النسجية القصة فى ثمانية وخمسين مشهدا تبدأ بالشهور الأخيرة من حكم إدوارد القس Edward the Confessor حتى ذلك اليوم المشهود الذى وُطد فيه وليام الفاتح حقه فى المطالبة بالعرش بعد أن دحر القوات الإنجليزية فى معركة هيستنجز .

ويعصور القسم الأول من هذه النسجية هارولد الإنجليزي وهو ينقذ وليام وجيشه من مخاطر الرمال المتحركة حول نهر كيزنون أثناء حملة بريتانى ، ثم وصول هارولد وليام مع الجيش إلى دُول وفرار كوتان (لوحة ٥٩) وتمضى الأحداث فوق النسجية من اليسار إلى اليمين ، ولا نعدم رؤية مشهد من مشاهد الحزن والأسى بين أحداث القصة نفسها ، غير أن تصويره يمحى من اليمين إلى اليسار بعكس الاتجاه المتبع فى النسجية ، حتى لا يختلط الأمر على المشاهد وهو يتابع أحداث القصة ، وهو مشهد وفاة إدوارد القس ودفنه (لوحة ٦٠) فنشهد فى النصف الأعلى من الصورة الملك إدوارد جالسا فى فراشه وهو يسر إلى أتباعه الأوفياء بوضاياه الأخيرة ، وقد وقف أسقف إلى أحد جانبيه بينما وقف هارولد إلى الجانب الآخر ، على حين تنوح الملكة ووصيفتها عند حافة الفراش . ونرى فى النصف الأدنى من نفس الصورة المرتلين يحيطون بالجسد المسجى وهم يتلون الطقوس الأخيرة ، ومن فوقهم عبارة « هنامات » . يعقب ذلك موكب الجنازة فى طريقه إلى كنيسة القديس بطرس الرسول . وهى الكنيسة الرومانسكية التى شيدها إدوارد القس وافتتحها قبل وفاته بسنوات عشر ، ويضم الموكب مجموعة من الرهبان حلقى الرأس يتلون الصلوات واثنين من الشماسة يهزان الأجراس الجنازية ، كما نشهد أيضا حفل تسليم التاج الملكى لهارولد .

وفى مشهد آخر نرى وليام وهو ينصب هارولد فارسا بعد أن جاء يحمل إليه نبأ وفاة إدوارد القس عارضا عليه عرش إنجلترا ، ثم نرى وليام فى بايو جالسا على عرشه إيذانا بما ينتظره من مجد تليد حين يتبوأ عرش إنجلترا وتجرى الأحداث فى كاتدرائية بايو التى يبدو شكلها غريبا وراء وليام . وكان أسقف هذه الكاتدرائية هو أودو الأخ غير الشقيق لوليام ، وهو الأمر بإنجاز هذه النسجية - التى لو صدق ما سجلته - لكان الدور الذى أداه فى مجرى الأحداث حاسما ، فبالإضافة إلى وجوده فى هذه الواقعة نراه حاضرا فى كل مشهد ، فتارة يبدو وهو يحض وليام على بناء أسطول بحرى ، وتارة أخرى وهو يبارك وجبة الطعام التى يتناولها القادة فى أعقاب نزول الجيش إلى أرض إنجلترا ، وتارة وهو فى مجلس الحرب يحث الجنود على المزيد من الاستبسال فى حومة الوغى . كما جمع إلى كونه أسقفا إقطاعيا سيادته على القصور والقلاع وقيادته لأكثر من مائة فارس بل واقتحامه ميدان القتال ممتطيا صهوة ملوحا بقضيب سائك لتحطيم الدروع . وهكذا يبدو وكأنه يؤكد القول الشائع فى العصور الوسطى : « يزداد الأسقف فضلا ومكانة كلما تلطخت بالدماء يده » ، غير أن مكانته الدينية الرفيعة لم تكن لتتفق وإراقة دماء أعدائه بالأسلحة الدنيوية المعروفة . ولقد قصد أودو بإعداد هذه النسجية أن تعرض فى الذكرى السنوية للغزو ، وبهذا يخلد أمجاد هذا الحدث إلى الأبد ، هذا إلى جانب شجاعة الأسقف مشيد الكنيسة (لوحة ٦١)

وفي مشهد تال نرى هارولد وهو يقسم يمين الولاء لوليام واضعا يديه على صندوقين من صندوق الذخائر المقدسة فوق مذبحين ، ثم رحيل هارولد إلى إنجلترا (لوحة ٦٢) غير أن هارولد ما لبث أن نكث بعهده وتوج نفسه ملكا على إنجلترا فكان ذلك إيذانا ببداية الحملة النورماندية على إنجلترا وتعبئة الأسطول للغزو ، فنشهد وليام مقلعا في سفينة ضخمة عابرا القنال إلى ساحل إنجلترا (لوحة ٦٣) .

ويصور القسم الثاني من النسجية وليام الفاتح وهو يعد للمعركة التي اعتزم خوضها منذ أن انتهى إليه نبأ تنويع هارولد ، فإذا هو يعد أسطوله البحري . وتشبه السفن المطرزة فوق النسجية تلك التي غزا بها أسلاف وليام من الفايكنج الساحل الفرنسي الشمالي قبل ذلك بقرنين من الزمان . ومع النزول إلى الشاطئ الإنجليزى تبدأ قوات كل فريق في الاحتشاد لمواجهة الفريق الآخر لخوض المعركة التي نشهد تفاصيل تطوراتها في القسم الثالث والأخير من النسجية (لوحة ٦٤) . وعلى حين يستخدم الجانب النورماندى الرماة المشاة والفرسان يستخدم الجانب الإنجليزى كتلا متراصة من وحدات الفالانكس المسلحة ببلطة القتال المزدوجة والرمح القصيرة والحراب ذات الرؤوس الحجرية ، وقد انطلق النورمان زاحفين من اليسار صوب الإنجليز المندفعين نحوهم من اليمين . وتبلغ المعركة ذروتها في مشهد وحشى بالقرب من أحد الأنهار ، حيث تهول الخيل بين الجنود الإنجليز والفرنسيين الملتحمين في القتال ، وما يلبث هارولد أن يلقي مصرعه وتنتهى المعركة بفرار الإنجليز . وقد تضمن الطرف الأدنى من المشهد وصفا مصورا لفظائع الحرب ، فنرى أشلاء القتلى مبعثرة متناثرة بينما يتزع بعض الجنود دروع القتلى تاركين الجثث عارية في الخلاء (لوحة ٦٥) . على أن الفنان لم يلتزم بالواقعية فصور الرجال بشعور زرقاء أو خضراء ، كما صور الخيل بقائمين أزرقين وآخرين أحمرين ، واكتفى برسم الحواف المحددة للوجوه وإن سجل بعض البورتريهات الشخصية حين صور الملك وليام . وإلى جوار درجات اللون الأزرق الثلاث استخدم الفنان لونا أصفر داكنا وآخر فاتحا ولونا أحمر ولونا أصفر ذهبيا وآخر رماديا . ويدل هذا كله على مدى الحرية التي كان يتمتع بها هؤلاء الفنانون ، وعلى عناية الفن وقتذاك بالتكوينات اللونية أكثر من عنايته بالتزام الواقعية برغم الدقة البالغة في رسم تفاصيل الثياب والدروع وتشكيل القوات في المعركة ، وهو ما يضيف على هذه النسجية أهمية بالغة بوصفها وثيقة تاريخية وشاهدا على أسلوب الحياة في القرن الحادى عشر ، حتى أن قيمتها التاريخية كثيرا ما تبرز قيمتها الفنية . ولا نزاع في وجود بعض الخشونة بل والبدائية في مواضع من هذه النسجية ، فرسومها عجل لا تترتب لإيضاح التفاصيل ولا للتألق والإتقان ، ولكن شأنها شأن فنون القرون الوسطى إن هى إلا سرد قصصى يلعب التأثير الجارف للكليات دورا أهم من تفاصيل الجزئيات ، فهى إنجاز يتلقاه قوم لا يؤمنون بغير الأفعال في عصر كان فيه الناس يعجبون بالمآثر أكثر من إعجابهم بالصور التي تمثلها أو بالكلمات التي تصفها (لوحات ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩)

وقد يحلو للمشاهد متابعة التعليقات على هذه القصة فوق حافى النسجية العلوية والسفلى ، وهو تقليد انبثق بلا شك عن فن ترقيين المخطوطات . كما تضمنت النسجية ما يشير إلى بعض قصص إيزوب Aesop الخرافية بتصوير بعض الحيوانات المألوفة في كتب الحيوانات الأخلاقية الرامزة Bestiary أو في المنحوتات الماثلة أمامهم . ولعل الفنان قد قصد باختيار الثعلب والغراب والذئب والقلق والشاة والعنزة والبقرة في حضرة الأسد أن يرمز إلى العنف والخيانة للدلالة على طبيعة هارولد الغادرة .

ولعلنا نلاحظ في بداية النسجية تراخيا في سرد الأحداث ، ولكن هذا التراخي سرعان ما يعقبه شعور



لوحة ٥٩ . نسجية بايو . هارولد ينفذ وليام وجيشه من مخاطر الرمال المتحركة ، ثم وصول هارولد ووليام مع الجيش إلى دول ، وفرار كونان . كاتدرائية بايو بكالقادوس .

لوحة ٦٠ . نسجية بايو . مشهد وفاة الملك إدوارد القس وتسليم التاج لهارولد

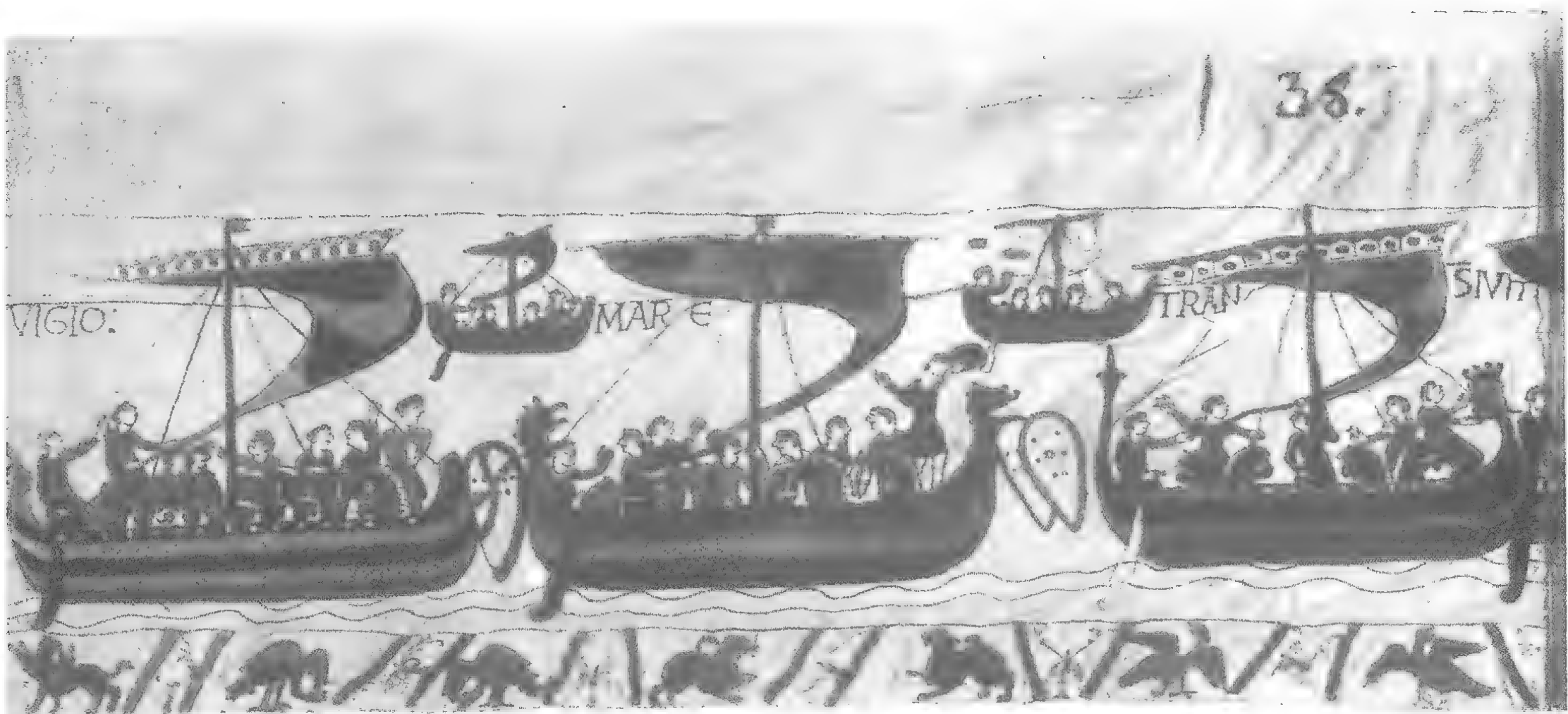




لوحة ٦١ . نسجية بايو . وليام ينصب هارولد فارسا الذي يقسم أمامه يمين الولاء ، وعودة وليام إلى بايو

لوحة ٦٢ . نسجية بايو . هارولد يقسم يمين الولاء لوليام ، وعودة هارولد إلى إنجلترا .





لوحة ٦٣ . نسجية بايو . وليام يعبر القنال إلى الساحل الإنجليزي .

لوحة ٦٤ . نسجية بايو . الجيش يغادر هيستنجز لقتال الملك هارولد .





لوحة ٦٥ . نسجية بايو . الإنجليز والفرنسيون يجندلون بعضهم البعض في ساحة لقتال .

زاخر بالحماسة ينتهى إلى ذروة المعركة التى تلهث عندها الأنفاس ، وقد تضارع هذه النسجية أفضل أعمال السرد القصصى مرئية كانت أو مسموعة بإنجازها التلقائى فى ابتكار التفاصيل التى تعين على تدفق الحبكة الروائية وإضافة عناصر التأكيد والتعليق والتنميق كلما دعت الحاجة إلى ذلك . وإذا تأملنا التصميم الفنى بعناية تتجلى لنا المهارة الفائقة التى كانت للفنان فى تقسيم الفراغ المتاح له إلى أقسام دون أن يطفى هذا التقسيم على وحدة الكل ، كما وفق إلى الفصل بين المجموعات المختلفة إما بمبان مقحمة على صلب القصة أو بأشجار محورة منبئة الصلة بموضوعات القصة دون أن تعوق استمرار الأحداث ، بل إن المشاهد لا يكاد يلحظ وجودها أحيانا . وبين ذروقي التوتر المتمثلتين فى جلال مشهد طقوس دفن إدوارد القس وقسوة مشهد تساقط الخيل والجنود فى النهر وسط خضم المعركة تزخر النسجية بعديد من المشاهد المثيرة للانفعال ، كما تُعدّ فى مجموعها عمل فنى ناجح يدل على أنها من صنع فنان قدير .



لوحة ٦٦: نسجية بايو . ملون



لوحة ٦٧: نسجية بايو . ملون



لوحة ٦٨ : نسجية بايو . معركة هاستنجز

لوحة ٦٩ : نسجية بايو . معركة هاستنجز



ملحمة رولان

اعتاد مغتو فرنسا الجوّالون في العصور الوسطى إنشاد القصائد التي تحكى مآثر الأبطال الحقيقيين أو الأسطوريين^(٣٣) والتي يتراوح عدد أبيات الواحدة منها بين ثمانية وعشرة آلاف بيت ، مقسّمة إلى فقرات مختلفة الطول يغنونها باللغة المحلية الدارجة - لا باللغة اللاتينية - وبمصاحبة عزف على آلة القبول أو الليرا .

ومن بين هذه القصائد تتجلى « ملحمة رولان »^(٣٤) التي تحكى قصة دارت أحداثها خلال عصر شارلمان ، والتي يكشف طابعها وروحها عن أنها كتبت في القرن الحادى عشر ، وإن سجّلها مخطوط من أكسفورد يرجع تاريخه إلى نهاية القرن الثانى عشر .

وتتمتاز نصوص هذه الملحمة بعنصر الانتقالات المفاجئة في أحداثها وأزمائها وبيجو المعارك الحربية وتنوع شخصيات الأبطال من كبير الأساقفة « توربان » إلى جبريل وميكائيل الملكين الشبيهين بـ « الكيرات » أسطورة « النيلونجن ليد » الألمانية في الهبوط إلى ساحات القتال وحمل أرواح الأبطال القتلى إلى السماء ، وتحكى القصة انتصار النورماندين في معركة « هاستنجز » وفتحهم إنجلترا عام ١٠٦٦ م .

وقد اقتبست هذه القصيدة عن ثلاثة مصادر تاريخية هامة : أولها هو سيرة « وليام وزوجته ماتيلدا » التي سجلها « جى داميان »^(٣٥) أحد رجال بلاط الملك « وليام » الذى توفى بعد معركة هاستنجز بعشر سنوات (١٠٧٦) . وقد ذكر داميان في قصيدته الكثير عن الفنان « تايفير » الذى كان يتقدم جنود الملك « وليام » مطوّحا سيفه في الهواء ثم يلتقطه وهو ينشد ملحمة رولان .

(٣٣) أنشودة المآثر (Fr.) Chanson de geste (Eng.) Deeds (Lat.) Gesta

(٣٤) Chanson de Roland

(٣٥) Guy d'Amiens

والمصدر الثاني كتابات وليام من مومزبرى^(٣٦) بعد خمسين عاما من المعركة التي أشار فيها إلى إنشاد الملك وليام للملحمة رولان ليستثير حماسة جنده في المعركة .

والمصدر الثالث هو « قصة رو » التي كتبها أحد فقهاء كاتدرائية بايو وقال فيها :

« امتطى تايفير المغنى الذائع الشهرة صهوة فرس فارعة . وخطابها أمام الدوق متغنيا برولان وشارلمان ، وبأوليقر والأمراء المقتطعين الصرعى في معركة رونسيقو » .

وقد كان تايفير هذا مغنيا وممثلا إيمائيا ، يؤدى الملحمة بإلقاء غنائى رائع تزيد روعته تعبيراته التمثيلية الإيمائية . (لوحات ٧٠ أ ، ب ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ أ ، ب) .

وروت « ملحمة رولان » فيما روت بعض أحداث الحرب التي دارت بشمال إسبانيا بين شارلمان وعرب الأندلس طول سنوات سبع . وكان « رولان » حفيدا للإمبراطور شارلمان وأحد الفرسان الإثنى عشر صفوة فرسان ذلك العهد . وكان الامبراطور قد تركه بإسبانيا ليحمى مؤخرة جيشه بفرقة خلال عودته إلى فرنسا عبر جبال البرانس .

وجرت الملحمة وفق الأسلوب المتبع في الملاحم ، والذي لا يجعل الهزيمة من نصيب بطل إلا بفعل الغدر والخيانة ، فحدثتنا عن خيانة أحد أقارب « رولان » له ، وهو ما أتاح لجيوش العرب مفاجاته هو وجنده بالهجوم وإبادتها لقواته ، وإن نفخ رولان في بوقه قبل أن تخدم أنفاسه الأخيرة مناديا شارلمان وجيشه من بعيد .

ثم تروى لنا الملحمة في جزئها الثالث قصة انتقام شارلمان لموت « رولان » من خلال معركة بطولية تتألق فيها السيوف والخوذات وتنطلق فيها الطبول والأبواق وتتجمع الخيول وترفرف الأعلام ، ثم تنهى الملحمة القصة قائلا : « هكذا كانت الأحداث مروعة والقتال وحشيا » .

وقد لجأ الشاعر في نصوص الجزء الثالث إلى أسلوب التكثيف والحشد وهو يعبر عن الاستعدادات بمعسكر شارلمان فإذا هو يغالى في كثرة العتاد والأعداد والاجتماعات كما يغالى في وصف المشاعر ، ويصف كتائب جيش شارلمان العشرة الواحدة تلو الأخرى ، والفرسان الإثنى عشر الواحد تلو الواحد ، ومجموعة المقاتلين والأسلحة والذخائر والمعدات الحربية في تركيز يزيد من ضخامة الصورة الذهنية في خيال المستمع . وكذا حشد كل القوى المسيحية وعقد لواءها لشارلمان فجمع الفرنسيين والنورمانديين والباغارين والألمان والبريطانيين تحت قيادته ، وأضفى عليهم كل صفات المحاربين الشجعان الذين لا يهابون الموت ، يكرّون فوق صهوات خيول قوية سريعة كالبرق في هجومها على العدو .

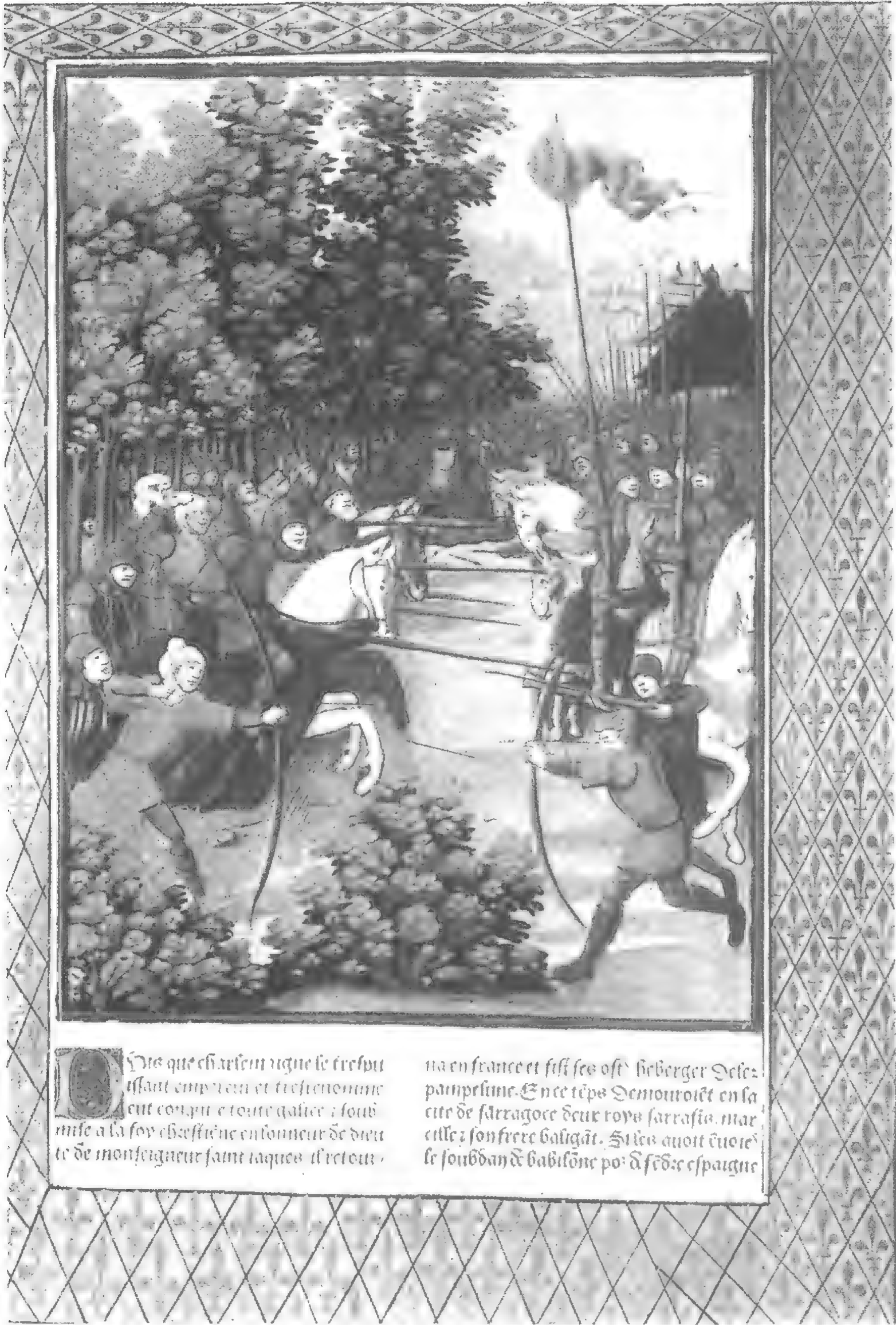
ثم إذا نحن نواجه فجأة جحافل العرب محتشدة في موجات متتالية تزيد بكتائب عشر على كتائب شارلمان كما تبرزه وحشية وضراوة مما أثار مخاوف جنود شارلمان .

ونرى صاحب الملحمة يصور العرب على هيئة تثير الفزع في قلوب المسيحيين ، فإذا هو يصور رؤوسهم ضخمة وظهورهم يعلوها شعر شائك كشعر الخنازير البرية ، وبجلود صلبة لا يحقق بها أذى ، وهذا كله يغنيهم عن ارتداء الخوذات أو الدروع الواقية أثناء القتال .

وما من شك في أن الشاعر تجنى على العقيدة الإسلامية حين حاطها بالإبهام والغموض وجعلها مادية بحتة ، متها المسلمين بأنهم مشركون وثنيون ، وهو ما كان يجرى على السنة المسيحيين حين يصفون المسلمين في ذلك العصر .



لوحة ۱۷۰: چول چشنیه : رولان فی معركة رونسيفو ، متحف پریجورد - پریجویه .



لوحة ٧٠ ب: معركة رونسيكو كما
تخيلها مصور مخطوطة حوليات فرنسا
الكبرى . دار الكتب القومية
بباريس (١٤٩٣).



لوحة ٧١: البابا ليو الثالث يتوج شارلمان امبراطورًا في كنيسة القديس بطرس بروما في الخامس والعشرين من ديسمبر عام ٨٠٠. مخطوطة حوليات بودوان داقن. دار الكتب القومية بباريس



لوحة ٧٢: شارلمان يعثر على حفيده رولان قتيلًا. حوليات فرنسا الكبرى. متحف جويا.

Et on assemaiz auant qe moe par estoit fin
 Un liex liex estoit de romme legier.
 En .ij. chis de uols de son bnaige.



لوحة ٧٣: سفراء الدول
 يحملون رسائل ملوكهم إلى
 شارلمان. مخطوطة فتح إسبانيا
 . مكتبة القديس مرقس .
 البندقية .

Apportez moi cist breus assechois auant.
 Equi uos respondra iermentz encoite.
 Celes parmer alaule si coulet lor uoage.
 Et tāt oit espiorz por plus et por loschaie.
 Qe il uerēt paus los toz et li estne.
 Par de foiz la citez uerēt ouer lebaie.
 De tēde et de cules de oit duns deparne.
 Et il uoat Rollāt acōpliz son uiaie.
 De Rome estoit tornez si amena et bnaige.
 Et de par la postole salue lempne.

O hant de cules le māt Rollāt li ons certain.
 Et on le fere la postole il ala ge romaine.



Foreign envoys bring a message to Charlemagne



لوحه ٧٤ أ : شرلمان وجنوده يرتحلون الى إسبانيا ، ثم عودتهم الى آخن . مخطوطة سان چاك ده كومپوستولا (أواخر القرن ١٢) .

لوحة ٧٤ ب : .. شارلمان أمام
خيمته أثناء حصار پامبلونا .
مخطوطة الدخول إلى إسبانيا .
مكتبة القسديس مرقص
بالبنديقية (١٣٥٠) .



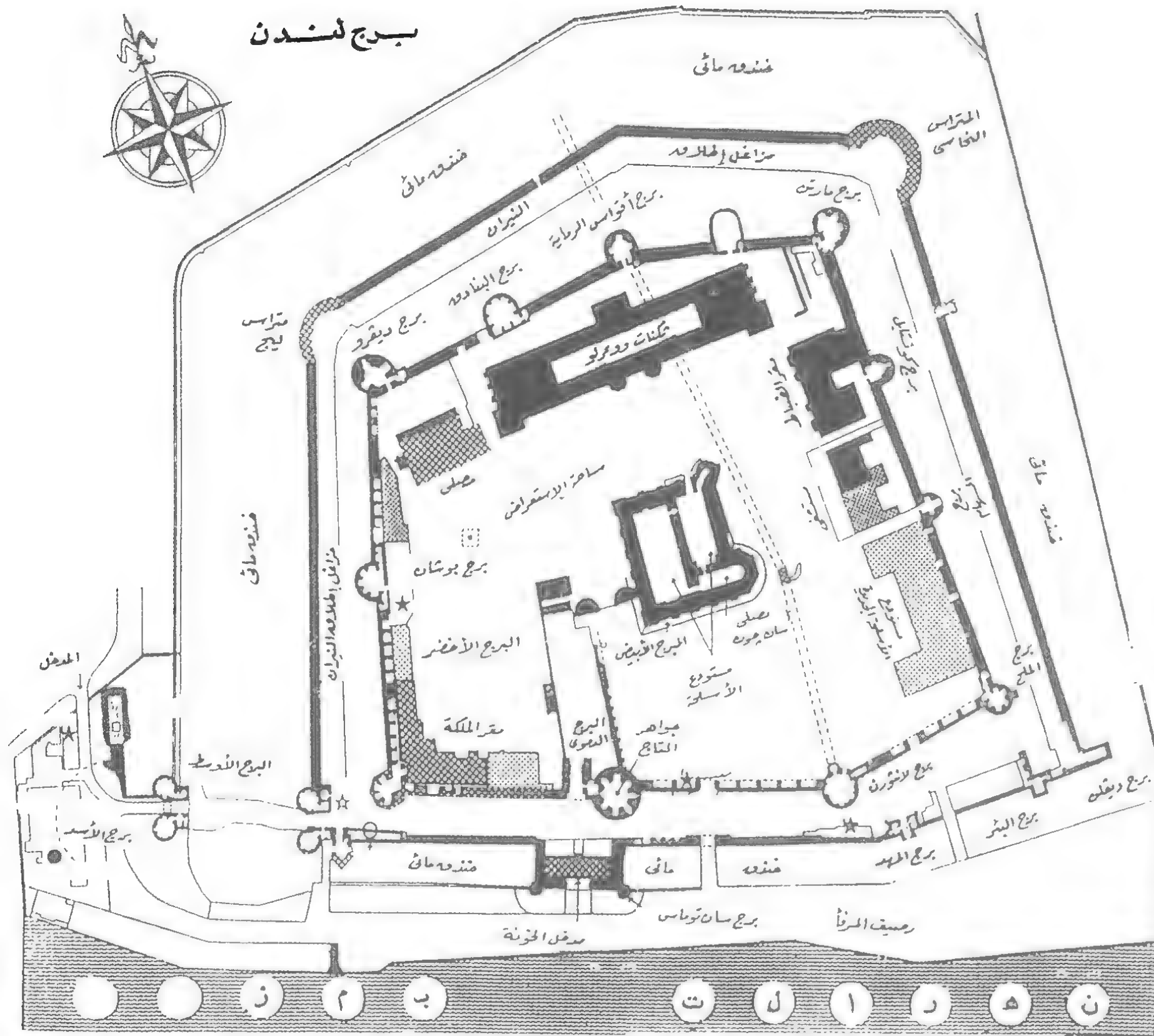
ويلتحم الفريقان ويستعر أوار القتال بين شارلمان وجنده وبين العرب بقيادة « باليجانت » (وهو اسم عجيب لا ينم عن صلة بالعرب) الذي تتمثل فيه كل الصفات الوحشية ، بينما يمثل شارلمان وقار الشيوخ وحكمتهم واتزانهم وورعهم ، وتجمّل شيخوخته لحية ناصعة البياض ، فقد بلغ من العمر ثلاثة قرون ! وهو يصغر كثيرا خصمه العربي الذي عاصر فرجيل وهوميروس ، وينتهي القتال بأن يطرح القائد العربي شارلمان أرضا ، غير أن جبريل ينزل في اللحظة التي يوشك أن يجهز فيها عليه فيمسّ جبهة شارلمان المغشى عليه ، وسرعان ما يفيق وتعود إليه قواه فيشب على خصمه ويفتك به ويتم له ولجيوشه النصر على العرب .

وقد وصلتنا النصوص الشعرية الكاملة لهذه الملحمة ، دون أن تصلنا أية معلومات عن موسيقاها أو لحنها ، مع أن المغنين الجوالين كانوا يحملون على ظهورهم حقيبة جلدية يحفظون فيها التدوينات الموسيقية التي كانوا يعتمدون عليها في إنشاد أغانيهم رغم حفظهم لها عن ظهر قلب ضمانا لعدم الخلط أو النسيان . ولعل ألحان ملحمة « ولان » لم تدوّن لبساطتها وشهرتها فلم تصلنا رغم وصول آلاف من أغاني التروبادور والتروفير الفرنسيين ونظرائهم الألمان والإنجليز والتي أمكن نقلها إلى الطريقة الحديثة في التدوين الموسيقي وإعادة أدائها .

عمارة النورمان برج لندن

نهضت عمارة النورماندين إلى مرتبة متميزة باتت معها لوناً بعينه من الطراز الرومانسكى ، ولم يقتصر أثر المباني التى شيدوها فى القرن الحادى عشر داخل إقليم نورماندى فحسب بل امتد إلى القلاع والحصون والكنائس والكاتدرائيات التى أقاموها فى إنجلترا . وإذ كان بدء الطراز الرومانسكى فى إنجلترا مواكبا للغزو النورماندى فقد سُمى فى هذه البلاد بالطراز النورماندى . وكانت هذه العمارة خلال مراحل تكوينها وتطورها المشبعة بالكثير من عناصر الحضارة النورماندية وليدة التزاوج بين روح الفايكنج الوثنية ومخلفات امبراطورية شرلمان المسيحية المعزقة ذات المعالم الغالية [الفرنسية] ، وإذ كانت هذه العمارة تمثل تلك الشعوب فقد حملت من ثم شدة بأسهم واستقامة طباعهم . وكانت مجتمعات دولة شرلمان مجتمعات رُحُل ، ولذا لم يكن شرلمان وخلفاؤه حتى عهد وليام يقيمون طويلا فى مقار ملكية ثابتة بل يتنقلون من مقر إلى غيره . وكذلك كان يفعل أشراف النورمان ، ولا غرو فإن الحذر من الخطر الدايم الذى كان من الظواهر التى لازمت هذا العهد لم تكن مشجعة للبناء والتشييد بصفة عامة . غير أنه ما كاد النظام الإقطاعى يستتب له الأمر خلال مرحلة نضجه حتى مضى يحاول ترسيخ دعائم الاستقرار ، فضلا عن أن الأراضى التى استولى عليها الغزاة النورمان قد اضطرت وليام الفاتح إلى تغيير استراتيجيته من الهجوم إلى الدفاع حفاظا على ما اكتسبه من ممتلكات جديدة وتحصينا لها بما يتيح له الإفادة من خيراتها . فعلى حين كان فى الماضى لا يتحمس لإنشاء القلاع ولا يسمح سوى بتشيد الأديرة اكتشف أنه بحاجة إلى إبهار رعاياه الجدد لا بتلويح السيف فى ميدان الوغى فحسب بل أيضا بتشيد القلاع الحصينة المنيعة ، فبدأ بتشيد برج لندن عام ١٠٧٨ للدفاع عن المدينة والسيطرة عليها . وقد انتهى البناء فى عهد خلفه ، وجاء تصميمه على شكل قلعة نورماندية ، وبهذا كانت شيئا جديدا على الإنجليز ، فهى بناء حجري محكم يتشكل من أربعة طوابق

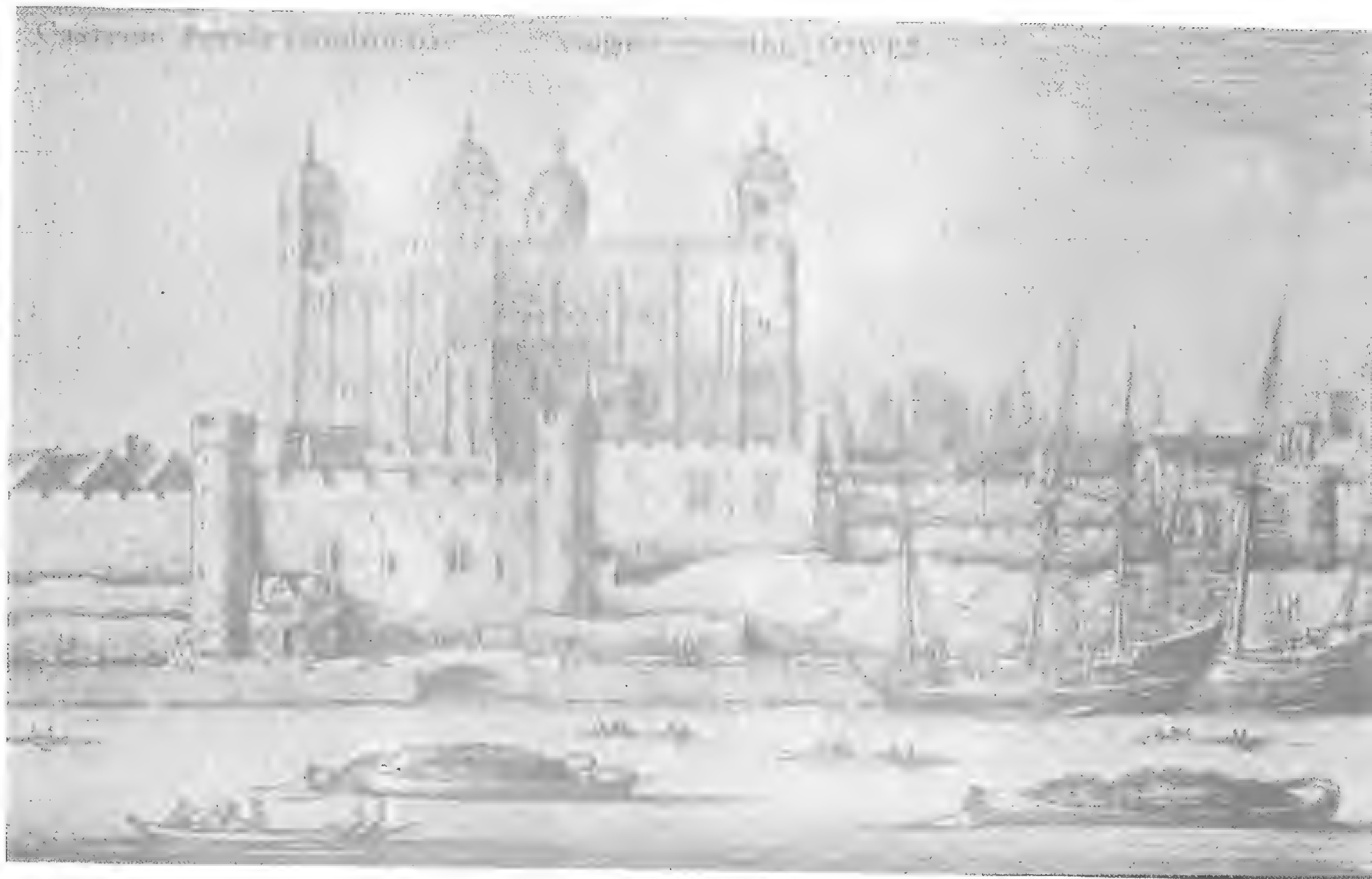
برج لندن



مقياس الرسم بالمتر
٥٠ ٤٠ ٣٠ ٢٠ ١٠ ٥

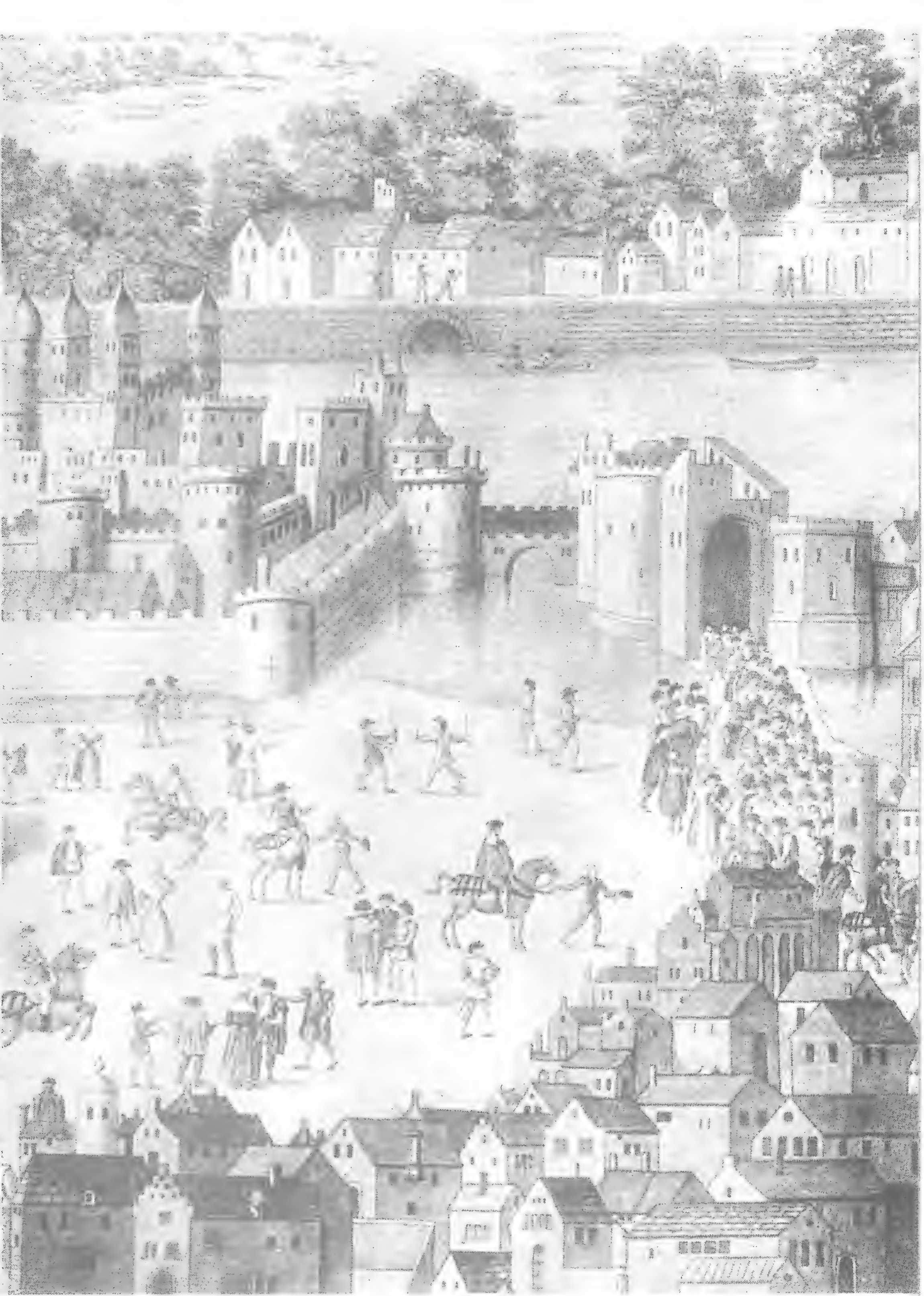
شكل ٤ . برج لندن والإضافات التي طرأت عليه .

تتصل ببعضها بدرجة خشبي وترتفع إلى ٢٧٠ متراً ، ولها برج في كل ركن من أركانها الأربعة . ومع أن المبنى كان رباعي الأضلاع إلا أن التطلع إليه (شكل ٤ ولوحة ٧٥ ، ٧٦) يكشف عن عدم انتظام شكله لعدم تساوي طول أضلاعه الأربعة ، وهكذا لا تكون الأركان زوايا قائمة . وبينما ثلاث من أبراجه مربعة الشكل فثمة واحد مستدير . وعلى حين يرتفع البرج الغربي ٣٢ متراً يرتفع البرج الجنوبي ٣٥,٥ متراً ، كما يتراوح سمك الجدران ما بين ٣,٣ متراً و ٤,٣ متراً .



لوحة ٧٥ . برج لندن . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر للفنان هولار .

وينقسم الطابق الرئيسي إلى ثلاثة أقسام ، أحدها قاعة المداولات التي كانت تستخدم أيضا لإقامة الولايم وقاعة استقبال ومصلّى القديس يوحنا (لوحة ٧٧ ، ٧٨) التي ما تزال على حالة سليمة ، وتعد كنيسة مصغرة ذات مجاز أوسط يحفه من كلا الجانبين رواق ذو أربع بائكات ، ويثير الانتباه الاستخدام المبكر للقبو المتقاطع وبدانة أعمدة رواق المجاز الأوسط القصيرة التي تغطيها تيجان على شكل الوسادة المزدانة بأبسط الزخارف ، تعلوها شرفة ذات عقود « تريפורيوم » Triforium كانت مخصصة للملكة وحاشيتها عند إقامة الطقوس الدينية . وعلى كلا جانبي المجاز الأوسط ذى القبو الأسطوانى طابق النوافذ المشعة clearstory الذى لا تسمح فتحاته إلا بشعاع ضئيل من الضوء .





لوحة ٧٧ . برج لندن . منظر عام من الجو .

لوحة ٧٦ . موكب تتويج إدوارد السادس .
وهو يغادر برج لندن ١٥٤٧ .
لوحة مطبوعة بطريقة الحفر .



لوحة ٧٨ . برج لندن . مصلى القديس يوحنا .

كنيسة سانت إتيان
وكنيسة سانت ترينيتيه

وثمة بناءان في نورماندى لا يزالان إلى الآن ، وقد بناهما وليام الفاتح حين تزوج من ابنة عمه ما تيلدا ابنة دوق الفلاندر ، وكان هذا الزواج مما دُعِمَ حقه في عرش انجلترا ولكنه أوقعه في مأزق حرج ، إذ كان الزوج ابن عمّ للزوجة وكان مثل هذا الزواج محرّما لذا استماح وليام البابا في إجازة هذا الزواج نظير ما وعد به البابا من إنشاء دير في مدينتهم الأثيرة « كان Caen » . وقد كُرسَت « كنيسة الرجال » للشهيد الأول القديس اصطفان St. Stephen وعُرفت باسمه « سانت إيتين » وبدأ العمل فيها تحت رعاية وليام قبل الغزو مباشرة (لوحة ٧٩) . أما كنيسة ما تيلدا « كنيسة النساء » والتي عرفت باسم « سانت ترينيته » St. Trinité فقد بدأ العمل فيها في نفس الوقت تقريبا (لوحة ٨٠) . ومما يدل على اهتمام وليام وما تيلدا بهذين البنائين أن كلا منهما قد اتخذ إحدى الكنيستين مدفنا له .

ولكنيسة سانت إيتين (لوحة ٧٩) واجهة ذات نسب بديعة ، وثمة أربعة أكتاف سائدة بارزة تقسم الواجهة الواقعة تحت البرجين إلى ثلاثة أقسام تقابل التصميم الداخلى المكون من مجاز أوسط ورواقين جانبيين . وتنهض الواجهة رأسيا في ثلاثة طوابق : الطابق الأدنى ذو البوابة كما يبدو في الواجهة من الخارج يوازى ارتفاع باكية المجاز الأوسط في الداخل ، بينما يتوازى الطابق الثانى ذو النوافذ مع الشرفة ذات العقود Triforium ، ويوازى الطابق الثالث صف النوافذ المشعة clearstory ، أما النوافذ نفسها فهي مجرد فتحات لا قيمة لها . ويوحى تصميم الواجهة الخارجية بما عليه التصميم الداخلى ، وكان هذا من إبداع النورمانديين ثم نقل بعدد إلى الواجهات القوطية . والراجح أن البرجين يتتمان إلى التصميم الأصلى غير أن قمتيهما المستدقتين Spires ترجعان إلى عهد متأخر ، وشأنها شأن أبراج الكنائس النورماندية العادية فهي مربعة المسقط ذات ثلاث طوابق . ويتكرر هذا النظام الثلاثى في الأبراج مثلما طبق على الواجهة الرئيسية





لوحة ٨٠ . كنيسة ماتيلدا أو الثالث « لاترينيتيه » . كنيسة النساء . كان .

لوحة ٧٩ . كنيسة القديس إصطفان « سانت إيتين » . كنيسة الرجال . كان .

الخارجية . ويتكون الطابق الأول من البرج من عقود مصممة ، والثاني من عقود مضمّنة ومفتوحة على التعاقب blind and open arches ، أما الطابق الثالث فأكثر انفتاحاً كي يؤدي وظيفته برجاً لأجراس الكنيسة ، ويخفف تناسق الفتحات في الواجهة من صرامة الأجزاء السفلى كما يُشيع الرقة في المبنى عامة . ومن ناحية أخرى فإن التقشف والصرامة البادين في الواجهة الخارجية يمهّدان لتلك المهابة في داخل المبنى ، كما أن مبنى الكنيسة عامة فيه صرامة ترمز إلى صرامة الشعب النورماندى .

وإذا ضاهينا الواجهة العارية من الزخارف لكنيسة سانت إتين بالسطح الخارجى لبرج لندن يتضح لنا أن ندرة العناصر الزخرفية لم تكن لأسباب وظيفية فحسب ، بل بالعكس فثمة عوامل جمالية تعبيرية أفضت إلى ذلك ، فبينما نجد على الواجهة الأولى خطوطاً صارمة واضحة نجد على الواجهة الثانية خطوطاً خشنة ثقيلة . وهكذا نرى كيف تجلّى الشموخ والتقشف في كلتا الحالين . وما من شك في أن اهتمام النورماندين بالناحية الإنشائية أكثر من اهتمامهم بالناحية الزخرفية قد أدى إلى تقدم ملحوظ في فن العمارة ، فالحصن النورماندى كان تطويراً لفن بناء الحصون ولو أنه قد حلّت محله فيما بعد عقب الحروب الصليبية نماذج الحصون العربية المتقدمة . كذلك توصل المعمارىون النورمان في عمارتهم الدينية إلى الربط من الناحية المعمارية بين الأقسام الأفقية الداخلية الثلاثة المكوّنة من بوائكات المجاز الأوسط والشرفة ذات العقود « تريפורيوم » وطابق النوافذ المشعة بعمل جذوع رأسية تمتد من الأرضية إلى السقف محتضنة البائكات ، كم وقروا المزيد من الضوء بزيادة ارتفاع طابق النوافذ المشعة .

وقد كان من بين العناصر التي أخذها الطراز القوطى المعمارى عن الطراز النورماندى ذلك الربط بين الأجزاء الأفقية بواسطة الجذوع وزيادة ارتفاع طابق النوافذ المشعة ، بالإضافة إلى التنسيق المتناغم لعناصر الواجهة الخارجية . ومع ذلك فنحن إذا قارنا بين منجزات النورمان ومنجزات معاصريهم البرجنديين المهرة بذت لنا متقشفة خشنة . فعلى حين كانت تتوهج في أعماق النورمان شعلة الحماسة ، ويندفعون في جسارة وإقدام لتحقيق انتصاراتهم الكبرى كان أهل كلونى البرجنديون عاكفين على التأمل والابتكار لا تعوزهم سعة الحيلة ولا تدفعهم العجلة عن الانكباب على منجزات محدودة يشحذون فيها براعتهم وحذقهم . وهكذا كان الأولون أهل فعل بينما كان الآخرون أهل فكر ، وهو فارق يمكن أن يفسر الكثير من آثار هؤلاء وأولئك .

* * *

الفكر المسيطر
على طراز الإقطاع الرومانسكى

لا ينبغي أن يغيب عن بالنا في محاولتنا التعليق على نماذج طراز الإقطاع الرومانسكى مثل نسجية بايو المطرزة وأشعار ملحمة رولان وموسيقاها وعمارة برج لندن وكنيسة سانت إتيان أن كلا منها ثمرة من ثمار الحضارة النورماندية التي تقع ما بين معركة هيستنجز عام ١٠٦٦ واحتشاد الجيوش الأوربية لشن الحملة الصليبية الأولى عام ١٠٩٦ ، ومن الواضح أن النسجية قد شُرع في تطريزها بعد المعركة التي كانت محور القصة التي روتها . وثمة صلة مباشرة بين معركة هيستنجز وملحمة رولان إذ كان يُتغنى بتلك الملحمة في هذه المعركة ، كذلك ثمة دليل غير مباشر هو التشابه بينهما من حيث الشكل والروح ، وكذا فإن برج لندن وكنيسة سانت إتيان يتزامنان مع بلوغ وليام أوج الفوز وتحقيق الرخاء بعد النصر . وهذه العلاقة في الزمان والمكان والموضوع تثب بنا إلى ذروة عصر الإقطاع ، كما تهيمن على كافة الأعمال وتضمها في وحدة واحدة . فهناك نقاط مشتركة عديدة من ناحية الموضوع بين ملحمة رولان ونسجية بايو ، إذ تبدأ الملحمة بقولها : « غزا الملك شارل الأراضى السامقة فيما وراء البحر فلم تستعص قلعة واحدة عليه ولم تفلت مدينة أوسور من معاول هدمه فيما عدا سراجوزه القائمة فوق قنّة جبل عال والتي يحكمها ويذود عنها الملك مارسيللا [الذى لا يدين بإله ، ولكنه يدين بمحمد ويعبد أبوللو . ولسوف يلقي سوء المصير] » . فإذا ما استبد لنا بشارل وليام ، وبسراجوزه إنجلترا وجعلنا حاجر البحر بديلا للجبل والملك هارولد مكان مارسيللا لوجدنا أننا أمام نفس الموقف المطرزة فوق النسجية ، ثم ما نلبث أن نتيّن أن الثالث المسيطر على الملحمة يتشكّل من رولان وأوليفر وكبير الأساقفة المحارب توربان . ولا يحتاج الأمر إلى جهد كبير لاكتشاف مقابلهم في معركة هيستنجز المشكّل من وليام وأخويه غير الشقيقين روبرت والأسقف أودو الذى لا يُغلب على أمره . وفي كلتا الحالتين كان سبب الحرب الظاهر دينيا ؛ ففي الأولى كانت هبة المسيحية ضد

الكفر والوثنية ! وفي الثانية كان لأمرين أولهما التصدي للحنث بالعهد ، أعنى الخروج على تقليد من تقاليد المسيحية ، وثانيهما كان لتتويج هارولد على يد أسقف كان يُشكّ في تنصيبه أسقفًا .

وفي كلتا الحالتين كان البابا يبارك الخطوتين ، كما نلاحظ أيضا في القصتين خصما يتميز بالزندقة الدينية وبالنبالة والشجاعة الماثورتين عن عصر الإقطاع . . وفي ملحمة رولان كان مارسيلًا مخادعا داهية غير أنه في كافة المواقف احترام أصول الحرب الإقطاعية وقواعدها . وكما وصفت الملحمة عظمة أعداء شارلمان الكفار بأسلوب شاعري جزل مشيرة إلى ثيابهم الحريرية السكندرية وذهبهم الوافد من بلاد العرب وسيوفهم المرصعة بالعقيق الأحمر وبيارقهم المثبتة على قنوات الرماح ، كذلك جاء وصف فروسية هارولد مرارا وتكرارا بالصورة المرثية . وفي كلتا الحالتين حظيت الرموز الدينية باهتمام الناس ، وكان من بين هذه الرموز سيف رولان المسمى « دوريندال » والذي كانت له قدسية كبيرة ، إذ كان يعلق به سنّ من أسنان بطرس الرسول ونقطة من دم القديس بازيل وشعرة من رأس القديس دنيس وقطعة من ثوب العذراء مريم . كل هذا قد تجمع في سيفه الذي حمله معه إلى الأرض المقدسة ! وكانت أهمية مثل هذه المخلفات الدينية وقتذاك ذات أثر بالغ ، لذا كانت النسجية تحمل ما يشير إلى أن استيلاء هارولد على الحكم كان غدرا ونكثا بالعهد بعد أن أقسم يمين الولاء على صندوقى المخبئات المقدسة بكاتدرائية بايووما وفي بوعده . ومما يدل على عظم شأن مثل هذا القسم ما كان من غزو وليام النورماندى لإنجلترا لحنث هارولد بالعهد الذي أخذه على نفسه

وكان شعار رولان وأوليقر وكذا شعار وليام وأودوينتظم عبارات : « روحى لله وحياتى للملك وشرفى لنفسى ، ثم أضيفت إليه عبارة رابعة فيما بعد هى : « وقلبي للمرأة » . ومن الغريب أن أفكار رولان وهو يلفظ آخر أنفاسه لم تدر إلا حول أسرته وذرائبه ومليكه شارلمان ووطنه وأرض فرنسا الغالية وسيفه المدعو دوريندال دون ذكر للكنيسة أو للمسيحية أو لخطيبته ليدى أود Aude ، وهو إغفال له مغزاه . وكان أوليقر قد لام رولان لنزقه حين أغفل أن يطلب النجدة في وقتها ، فأقسم ممسكا بلحيته أن يحول بينه وبين الزواج بأخته أود . ولم يكن هذا مما يتفق وأسلوب العصر ، إذ كان فيما فعل لا يستملى من دستور « الحب الرفيع » Courtly love وإنما كان يستملى مما يستمتع به البارون الإقطاعى فيقضى في أمر قريباته من النساء كما يقضى في أرضه ، يهب من يشاء ويحرم من يشاء . وبعد عودة شارل إلى فرنسا تساءلت أود التعسة عن مصير خطيبها فأبلغها الملك بمصرعه ، ولكى يعوضها عما فقدت عرض عليها الزواج من ابنه لويس فما لبثت أن أسلمت الروح عند قدميه . وسواء أكانت قد قضت نحبها حزنا على خطيبها رولان أو لطلب شارلمان الذى ينافى الذوق فكلا الأمرين مظنة حدس وتخمين . وعلى حين لم تكرر الملحمة لذكر هذه السيدة أكثر من إثني عشر سطرا من بين أربعة آلاف سطر تقريبا ، لم تكن ثمة قصيدة أو ملحمة بعد الحملة الصليبية الأولى تبلغ هذه المرتبة البطولية دون أن تساندها بطله .

والأمر الغريب أنه على حين كان للملكة زوجة مارسيلًا فى الجانب الإسلامى دور له شأنه فى سياسة الدولة فى ظل عجز زوجها ، لم نشهد امرأة تحظى بمثل هذه المنزلة فى الجانب المسيحى . كذلك لم يرد فى النسجية اسم امرأة إلا فى ثنایا عبارة غامضة هى : « حيث يوجد القس والفجیفا Aelfgyva » والراجح أن هذه العبارة قد طُرزت لتبرير سرد قصة غزو بریتانی المتواضعة . وإذا كانت هناك قلة من الشخصيات النسائية قد ظهرت على حواف النسجية أو بجوار إدوارد القس وهو على فراش الموت فلم يكن لأى واحدة منهن شأن

ما . وعلى هذا النحو اتسمت كل من الملحمة والنسجية بالجرأة والغلظة والتقريرية في حين فاض شعر الفترة القوطية وفنها بعد رقة وعدوبة ورمزية . فبينما قاتل رولان ونظراؤه - في النسجية - في سبيل الملك والوطن ، نرى أبطال الفروسية في العصر القوطي يقاتلون في سبيل نظرة إعجاب من عينين زرقاوين أو لمحة خاطفة لبسمة من شفاة حلوة أو لبتللات زاوية من وردة سقطت من يد إحدى السيدات . ففي حالة النسجية والملحمة كان التعبير عن طريق ما هو واقعي ملموس أكثر مما هو مجرد محسوس ، كما كان يهتم بالمضمون أكثر من الشكل وبالسرد أكثر من البناء . وعلى الرغم من ذلك فثمة عناصر شكلية تستحق التنويه ، فنلاحظ في التكوين الشامل لكل من الملحمة والنسجية تقسيما ثلاثيا ، إذ كان التثليث سائدا بصورة أو بأخرى في التركيب الفني لكثير من فنون القرون الوسطى ؛ فيتناول القسم الأول في كليهما غدر الصديق الذي يحالف الخصم ، وكان هو جانيلون Ganelon في حالة الملحمة وهارولد في حالة النسجية . وفي كليهما تنشب معركة صغيرة قبل الحدث الكبير ؛ ففي حالة الملحمة كانت مناوشة حرس المؤخرة في رونسيقالس هي التي فجرت المأساة ، وفي النسجية المطرزة كانت هي حملة بريتان التي حظيت بالنجاح . ويصور القسم الأخير في كلتا الحالتين مشهد معركة نهائية يقذف فيها كل جانب باحتياطيه .

ونلاحظ أيضا أن رواية القصة في كلتا الحالتين لا تُثقلها الزخارف الفنية المرئية أو الزخارف الأدبية ، وعلى حين تأتى الأفعال في المرتبة الأولى قبل الشكل الشعري في الملحمة نجد أن العنصر السردى في نسجية بايو يحتل المرتبة الأولى قبل التفاصيل الزخرفية ، وأن لكل جزء من أجزاء النسجية أثرا مباشرا على القصة نفسها ، كما أن الأحداث في الملحمة مباشرة حتى لا تكاد الأربعة آلاف بيت تتضمن أية صورة بلاغية . وفي كل حالة نجد الشماثل والصفات محدّدة بوضوح ، فنرى الإنجليز بشواربهم والنورمان حليقي الذقون ، كما نرى الملوك دائما عظماء أجلاء في الملحمة سواء أكانوا في جانب الفرنجة أم في جانب العرب ، والفرسان شجعانا في كلا الجانبين . كذلك الحال في منحوتات تلك الحقبة ، فنرى الملوك دائما مكلّلى الهامات بتيجانهم حتى وهم نيام في فراشهم ، كما يبدو الرُّسل حفاة الأقدام وهلم جرا . أما الأشجار الغريبة غير الواقعية المطرزة فوق النسجية فتنبثق مباشرة من تصاوير المخطوطات لا من الطبيعة وكانت وظيفتها في النسجية الدلالة على أن الحدث يقع في الخارج ، أو كانت وسيلة لفصل مشهد عن آخر . أما في الملحمة فنجد رولان عندما يستلقى مستريحا يركن إلى ظل شجرة صنوبر على حين كان خصمه إذا ما استلقى مستريحا يركن إلى ظل شجرة زيتون .

ولم يكن التماثل موضع عناية كبيرة ، فقد صيغت أبيات الملحمة صياغة خشنة ، وكذلك كانت المساحات المتاحة للمشاهد الفردية في نسجية بايو ، وكذا حجم أطر المدخل المعقود archivolt حول حشوة العقد Tympanum بقيزلاى ، والارتفاعات غير المتراصفة في عقود الكاتدرائية الرومانسكية غير متماثلة ومتفاوتة النسب . وهكذا يتبين لنا سواء في ملحمة رولان أو في نسجية بايو أو في كنيسة سانت إتيان أو في برج لندن أن التفاصيل ظلت في مرحلة البداية الخشنة التي لم يصفقها التطور بعد ، ولا غرو فلقد كانت فترة تكوين وبناء وتجربة وسعى نحو وسائل تعبير جديدة أكثر مما كانت فترة تبلور وتعبير مصقول وتسام نحو الدّرى . ففي ميدان العمارة كان التعبير محدودا بالإمكانات الإنشائية ، وكانت هذه المحدودية هي التي تُضفى على التعبير صفة المباشرة والقوة بخلاف ما إذا كان نطاق إمكانات الإنشاء متسعا بما يجعل مجال الاختيار أمام الفنان رحبا والنماذج التي ينتقيها متنوّعة . كما أن الاهتمام في النسجية بتصوير القلاع والتحصينات والمباني الصرحية مثل كنيسة وستمنستر بلندن وكنيسة جبل سان ميشيل بشمال فرنسا توحى

بعالم يسيطر عليه البناء وعصر زاخر بالأعمال المعمارية . ولم تكن صورة العالم النورماندى كما بدت فى الفنون المختلفة صورة معقدة ، فتاريخ هؤلاء المغامرين الذين كان لهم حظ كبير من الفكر والحدق لا يحيط به غموض ، فلقد وصلوا ركبهم بركب الحضارة فاطرحوا لغتهم الأم الجامدة وأخذوا بزمام اللغة الفرنسية المتحضرة ولقنوا الكثير من المبادئ الخلقية والفنون المعمارية ولا سيما فنون دير كلونى .

والدليل على وضوح هؤلاء القوم هو أن ملحمتهم المصورة لم تُرو كما هى الحال فى الأغاني الفرنسية القديمة باستحضار طيف شارلمان وفرضه فرضا على مشهد معاصر ، وإنما حدت النسجية بوضوح الشخص المراد تصويره والزمان والمكان الذى جرى فيه الحدث والسبب الذى أدى إليه مدعمة ذلك كله بالأسماء والتواريخ والأماكن ، ومهما كانت قيمة ما يُنجزون فقد كانوا يُضفون عليه ما تميزوا به من عزم وإصرار وطاقة بلا حدود . ونجد كافة الأفكار المتفرقة لعالم النورمان محتواة فى فكرة الإقطاع المركزية الشاملة ، فلقد كان مجتمعهم مجتمعاً يقوم على الوحدة العامة ، النظرة فيه للمجموع لا للفرد ، فجهود الفرد مهما بلغ راجع إلى المجموع ، وليس ثمة وجود ذاتى للفرد اللهم إلا علاقاته بالأمراء والرؤساء والمرءوسين ، وكان بنیان المجتمع أشبه ما يكون بتنظيم الجيش ومراتبه ، يأتمر المرءوس بأمر الرئيس . وكانت المبادئ الخلقية بينهم أساسها الطاعة العمياء ، فلقد كان نظامهم إقطاعياً صارماً ، تدين فيه كل طبقة بالولاء للطبقة التى تعلوها والتى تستمد منها السلطة . وهكذا كان الأمر مع الأمراء الذين كانوا يدينون بالولاء للملك والامبراطور والبابا ، الذين يستمدون بدورهم سلطاتهم جميعاً من الله الذى يهبهم جميعاً ملك الأرض ليكون بين أيديهم إقطاعاً . وما أكثر ما قَدَّم المؤرخون شارلمان وأمراءه الإثنى عشر على أنهم الصورة الإقطاعية والنظراء الدنيويون للمسيح ورسله الإثنى عشر ، فالرسل هم أتباع المسيح ، والمسيح نفسه تابع للإله الأب ، والفضائل المتعارف عليها هى الإيمان والشجاعة والولاء الأعمى للأمير والرئيس ، وأى خروج على هذا القانون يُعد خيانة يُقضى عليها بالعزل والقمع ، وأى مروق أو تمرد أو عصيان يتحدد مصيره فى ساحة الوغى حيث يهب الله النصر للجانب الذى يناصره . على أن الملحمة كانت حريصة كل الحرص على خلع مظاهر التكريم على الأعداء كذلك ، فما كان من المقبول اجتماعياً أن يتصدى الأمراء لمقاتلة رجال لا تكون سلالتهم كريمة ومرموقة ، فلم تظهر سواء فى الملحمة أو النسجية أية شخصية أدنى من رتبة الأمير

هكذا نجد أن خشونة رجل الأفعال التى اتسم بها وليام النورماندى فى نسجية بايو متوائمة مع الكلمات الأحادية المقطع فى أنشودة ملحمة رولان الموحية بالطابع الحربى . ففى إثر الفعل يكون رد الفعل ، ويشقى عجز البيت الشعرى على صدره ، والغرزة تلى الغرزة ، والصورة تتلو الصورة ، والحجر يعلو الحجر ، ويشمخ هذا وذاك صوب الشخصية العظمى التى تشدو بأجسادها الملحمية البطولية ، وتصور مآثرها النسجية المطرزة ، ويشير إلى شموخها البرج النحيل الذى يعلو بناء نورماندياً صريحاً متجانس الأقسام عملاق المقاييس .

الفصل الثالث

الطراز القسوطى

دويلة جزيرة فرنسا كاتدرائية نُوتردام دِه پارى

كان شمال أوروبا في أواخر القرن الثاني عشر ومستهل الثالث عشر مجرد حقول ريفية فسيحة تتناثر عبرها بضع قلاع وأديرة وقرى ، على حين ازدهرت على سواحل البحر المتوسط مراكز حضارية في كل من أثينا والإسكندرية وأنطاكية والقسطنطينية وروما . ولم يشهد شمال جبال الألب قيام مدينة حقيقية إلا حين شرع فيليب أوغسطس ملك فرنسا في خاتمة القرن الثاني عشر في إعداد باريس لتكون عاصمة لبلاده ، فشيّد من حولها الأسوار ورصف بعض طرقاتها بالحجارة ، وواصل خلفاؤه من بعده إتمام الرسالة ، ولا سيما لويس التاسع ، إلى أن غدت باريس في نهاية القرن الثالث عشر عاصمة مملكة متنامية يحقّ لها أن تزدهر بأهميتها لا سيما بعد تشييد كاتدرائية نوتردام وإنشاء جامعة باريس التي ذاعت شهرتها منذ قام أبيلاز وألبرتوس ماجنوس وتوما الأكويني وبونا فنتورا بالتدريس فيها ، كما ازدهرت التجارة التي تكفل العيش الكريم لسكان باريس الذين تجاوز عددهم وقتذاك مائة وخمسين ألف نسمة .

على أن باريس لم تنفرد وحدها بهذا النمو ، بل شاركتها مراكز أخرى في شمال أوروبا في هذا النمو وإن كان أبطأ إيقاعا . فعلى مدى قرن كامل كانت المدن تناضل الواحدة تلو الأخرى باعتبارها وحدات اجتماعية مستقلة للإفلات من سطوة النظام الإقطاعي ، وبدأت المؤلفات الأدبية تذكر أسماء بعض هذه المدن الناهضة مصحوبة بما اشتهرت به كل منها ، مثل « جنت » بمبانيها التي تحتل الأبراج الصغيرة زواياها و« ليل » بنسيجها الرائع و« تور » بغلالها الوفيرة ، وكيف كانت لجميعها علاقات تجارية مع البلدان النائية . وكان يمكن أن تظل حياة المدن الفرنسية في القرون الوسطى في طيّ الكتمان باستثناء ما جاء عنها في تلك المراجع القليلة لو لم توجد تلك الوثائق المرئية التي حفظتها لنا قلاع أمراء الإقطاع والأديرة ، وفوق ذلك كله الكاتدرائيات الباقية على مر الزمن . ويتمثل النموذج الأصلي للكاتدرائية القوطية في كنيسة سان دُني على أطراف باريس حيث كان ديرها المشمول برعاية ملوك فرنسا هو المكان التقليدي لاحتواء رفاتهم . وكان

سُوْجِيه Suger كبير أساقفة هذا الدير في حوالى منتصف القرن الثاني عشر رجلا متعدّد المواهب غامض الأصل ، وإذ كان موضع ثقة اثنين من ملوك فرنسا فقد حكم المملكة وصيّاً طوال فترة اشتراك لويس السابع في الحروب الصليبية ، وأخذ على عاتقه أيامها إعادة بناء كنيسة الدير ، وقد استطاع بمكانته وبمركزه المرموق أن يجنّد أمهر الصنّاع في المملكة ، كما أتاح كنيسته لقاء خصبا بين كافة الآراء التى كانت ما تزال موضع التجربة والاختبار ، والتى أعان الزمن كبار المعمارين الرومانسكيين فى إثبات سلامتها . وقد توجّه فى عام ١١٣٠ وفكرة هذا البناء تداعب مخيلته إلى دير كلونى حيث أقام فترة طويلة تعلّم فيها الكثير دون شك وهو يُعدّ العدّة ويخطّط لمبنى الكنيسة الجديدة . ولحسن الحظ أن حماس سُوْجِيه لمشروعه دفعه إلى الكتابة عنه باستفاضة ، وعُدّ كتابه مصدرا ثرا للمعلومات عن الفكر المعمارى فى عصره ، إذ تدلّ تعليقاته حول إيقونوغرافية نوافذ الكنيسة ومنحوتاتها على مشاركته الفعلية فى المشروع ، غير أنه لم يورد ذكر اسم المهندس الذى قام بتنفيذ هذا المبنى . ولم تكتسب كنيسته أهميتها لما انتظمت من تجديدات بقدر ما اكتسبتها من التكامل الموفّق الذى تحقّق بين العناصر الرومانسكية اللاحقة مثل العقد المدبّب والقبو المتقاطع والأكتاف الساندة . ولا نزاع فى أن جملة من الكنائس الرومانسكية اللاحقة التى انتهجت نهج دير كلونى قد استخدمت هذه العناصر فى حالات متفرّقة ، غير أنه لم يحدث قط أن تجمّعت كلها فى نظام إنشائى متنسق مثلما حدث فى سان دُني . وقد ضمن لسُوْجِيه شيوع أفكاره على أوسع نطاق مركزه فى البلاط الفرنسى وقُرب كنيسته من باريس كعاصمة لجزيرة فرنسا ، فغدّت كنيسته مثالا يحتذى حتى أصبحت سان دُني نموذجا للكاتدرائيات القوطية التى كانت تشيّد فى المنطقة .

هكذا كانت دويلة جزيرة فرنسا Ile de France المكان الذى نبع منه الطراز القوطى والذى استغرق تطوّره الفترة ما بين عام ١١٥٠ و ١٣٠٠ . ويُطلق هذا الاسم على تلك الرقعة التى كانت تضمّ الأراضى الخاضعة مباشرة للملك فرنسا حول باريس فى مقابل الأقاليم الفرنسية الأخرى الخاضعة لسيطرة أمراء الإقطاع المتعدّدين . وشيئا فشيئا أخذت هذه المنطقة فى النمو على مرّ السنين سواء عن طريق الوراثة أو المصاهرة أو الغزو أو الشراء حتى تكونت نواة الأمة الفرنسية داخل باريس التى باتت مركز دائرة تنطلق منها إشعاعات متجهة صوب أميان و رانس وبوريج وشارتر ، وكلها مدن ذات كاتدرائيات قوطية الطراز (لوحات ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤) .

وعلى العكس من كنيسة الدير كان لا مناص من نشأة الكاتدرائية القوطية فى منطقة عامرة بالسكان تقع تحت ولاية أسقف يتخذ من مبناها مقرّه الرسمى ، فيتحقّق بذلك معنى لفظة « كاتدرا » وهو كرسى الأسقف أو عرشه — كما قدمت — ومن ثم لم يكن من الممكن أن تنشأ كاتدرائية فى موقع مهجور مثلما تنشأ كنيسة الدير ، فهى فى حاجة لمدينة تستطيع التحليق فوق أسقف مبانيها المسنّمة المتجمّعة حولها . فعلى حين يقف السطح الخارجى لكنيسة الدير الرومانسكى العارى من الزخارف سدّا يحول بين الكنيسة والناس ، تثير المنحوتات الخلابيّة الأسرة التى تزيّن السطح الخارجى للكاتدرائية اهتمام الناس وتحفزهم على الاختلاف إليها . وعلى حين كانت كنيسة الدير هى مركز حياة الرهبنة والتقشف يكمن ثراؤها فى داخلها المعتم ، تطلّ زخارف الكاتدرائية الرائعة على مساكن الناس من حولها . هذا إلى أن أبراج الكاتدرائية القوطية السامقة تقتضى مساحة كافية تنطلق منها وفراغا مناسباً تلقى عليه ظلالها ، بينما تقوم الأبراج المستدقة بهداية المسافرين إلى موقعها ، كما تقودُ خطى المزارعين المكدودين فى طريق عودتهم من حقولهم إلى





لوحة ٨٢ ، ٨٣ ، كاتدرائية نوتردام ده پاری .

ديارهم ، وتدق أجراسها لا لضبط مواقيت مجتمع محدود من الرهبان وإنما مجتمع مدينة بأسرها وما يكتنفها من قرى وديساكر ، ولا لدعوة الجماهير إلى الصلاة فحسب بل لتعلن مناسبات الزفاف والحداد ومواقيت الشروع في العمل والإخلاء إلى الراحة .

والكاتدرائية بلا نزاع هي مركز ديني قبل كل شيء ، ولكن في زمن كانت الأمور الدينية والدنيوية شديدة الارتباط غدا تحديد الخط الفاصل بينهما متعذرا ، فلم يعد مجازها العريض الأوسط مكان احتشاد جمهور المصلين فحسب بل بات يُستخدم أيضا مقرا لاجتماع الأهالي لمناقشة المسئولين في شئون مدينتهم . كانت الكاتدرائية بمثابة متحف حي للمدينة ، فلم تكن الزخارف الوفيرة التي تغشيها قاصرة على رواية قصة المسيحية فحسب ، بل كانت تنطوي أيضا على رواية تاريخ المدينة وأنشطة سكانها . كذلك لم تكن إيقونوغرافية الكاتدرائية المكرسة عادة للسيدة العذراء تقتصر على الموضوعات الدينية فحسب ، فلقد كانت السيدة العذراء أيضا هي راعية « الفنون السبعة » ، ومن ثم غدت الكاتدرائية أشبه ما تكون بدائرة معارف مرئية تغترف موضوعاتها من شتى فروع المعرفة الإنسانية . ولم يعد المنبر مكانا للوعظ فحسب بل أيضا منصة للمحاضرات والتثقيف . وعلى حين كان « الهيكل » Altar هو المسرح الذي تقدم فوقه الطقوس والشعائر الدينية ، استُخدم دَرَج المدخل المهيّب Portal منصة لتقديم مسرحيات آلام



المسيح Passion plaus* ، وغدت أبهاء المداخل Porches ساحة يؤدي المنشدون الجائلون والمشعوذون والحواة فوقها أدوارهم للترفيه عن الجماهير. ولم تكن التماثيل الحجرية ولوحات الزجاج المعشق الملون مجرد تجسيد مصوّر لما يُلقَى من عظات وعبر فحسب بل كانت أيضًا معارض فنية تستثير الخيال. ولم يقتصر دور ردهة المرتلين Choir على كونها المكان الذي تؤدي فيه جوقة الإنشاد أورادها بل استخدمت أيضًا قاعة لعزف موسيقى الموتيت البوليفونية والأداء الأوبرالي للدراما الدينية.

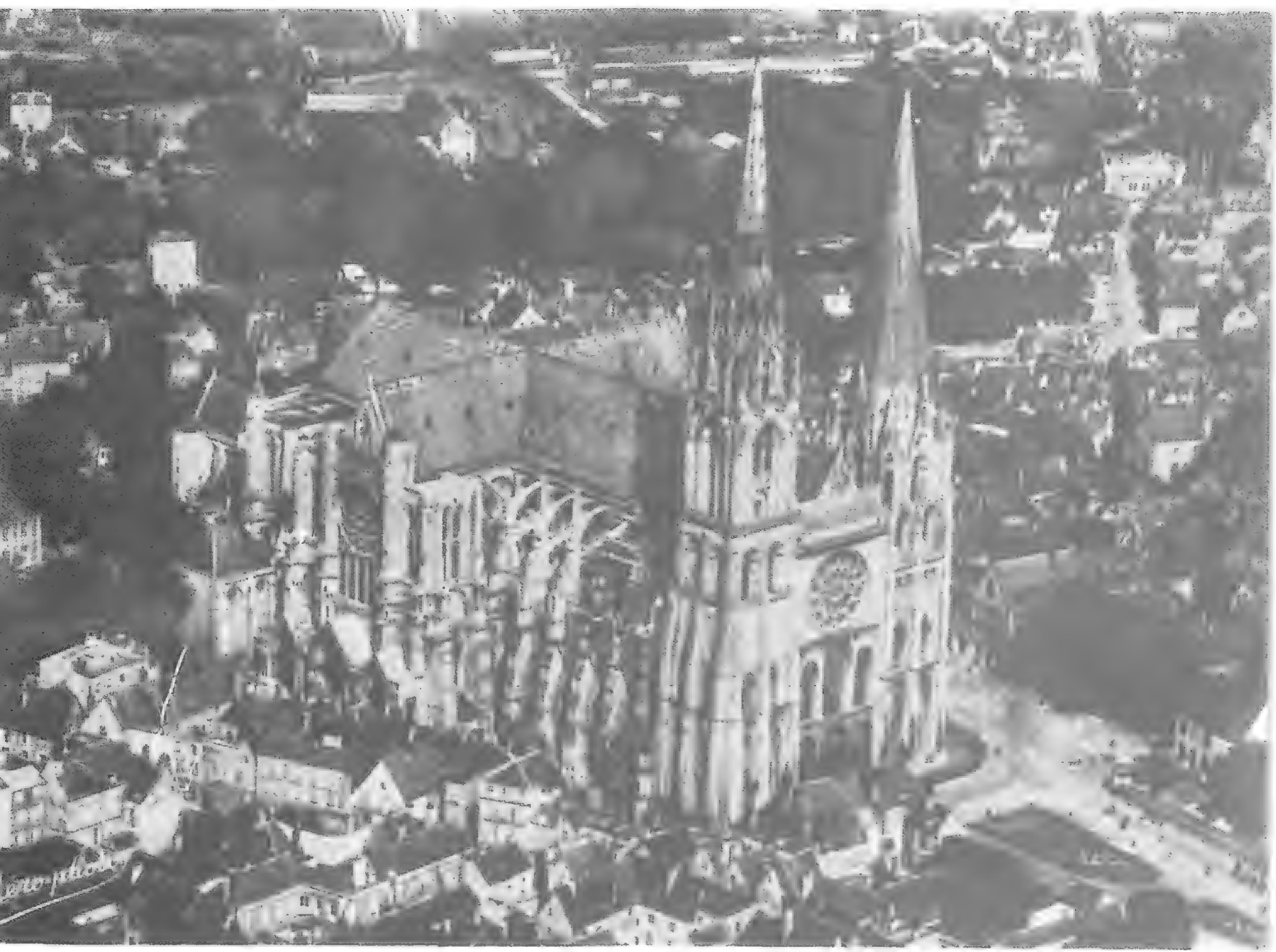
(*) Passion ploy مسرحية آلام المسيح . دراما دينية نشأت في أوروبا خلال العصور الوسطى تقدم قصة الآلام التي عاناها السيد المسيح منذ إلقاء القبض عليه ومحاكمته وسجنه وصعوده إلى تل الجلجثة ثم صلبه وقيامته من بين الأموات . وكانت هذه المسرحية في مبدأ الأمر عبارة عن تلاوة من الإنجيل تتخللها مقطوعات شاعرية مكتملة تدور حول آلام المسيح وما يتصل بها من موضوعات . وفي هذه المرحلة المبكرة كانت التلاوة تجري باللاتينية ، غير أن استخدام اللغة المحلية في النصوص الشاعرية التكميلية أفضى إلى ظهور تمثيلات محلية أقدم ما بقي منها باللغة الألمانية . على أن أشهر العروض الباقية حتى الآن هي ما تقدمه بلدة أوبرا مرجاو في الألب البافارية بألمانيا مرة كل عشر سنوات بصفة مستمرة منذ عام ١٦٣٤ لم تتوقف إلا مرّات ثلاث بسبب الحرب . وكان أهل هذه البلدة قد نذروا تقديم هذه المسرحية إذا انزاح عنهم وباء الطاعون . ويشترك أهل البلدة لا الممثلون المحترفون في تقديم مسرحية آلام المسيح من تمثيل وإنشاد في جوقة الغناء . وتنظم مسرحية أوبرا مرجاو ثمانية عشر فصلا تستغرق يومًا كاملاً في أدائها [م.م.م.ث] .



لوحة ٨٤ . المجاز الأوسط بكنيسة نوتردام ده پاری .

كاتدرائية شارتر

وعلى العكس من باريس لم تكن شارتر (لوحة ٨٥) مركزا تجاريا بل أسقفية متواضعة وسط منطقة ريفية بعيدة عن الطرق المعروفة ، تستمد أهميتها من كنيسة العذراء الموجودة بها . ولم تكن كاتدرائيتها - هي وغيرها خلال القرون الوسطى - هي المركز الروحي لسكانها فحسب بل كانت أيضا المركز الجغرافي لها . كانت واجهتها الغربية تحدّد الجانب الآخر من ساحة السوق التي يتجمّع فيها الأهالي عادة ، على حين يقع ظلّها الضخم على المباني الأخرى التابعة للكاتدرائية والمتاخمة لها ، وأهمها قصر كبير الأساقفة ومدرسة الكاتدرائية والدير ونُزل المسافرين وملجأ الفقراء . ومن فوق هذه المباني تحلّق الكاتدرائية التي تجتذب الأنظار من كل اتجاه . وعلى مدار السنة كانت شارتر تحتفل بالمناسبات الدينية المتعاقبة التي يتبوّؤها جميعا عيد السيدة العذراء حيث يتجمهر آلاف الحجاج الوافدين . ومن ساحة السوق تتفرّع الشوارع الضيقة التي تضم بيوت السكان وحوانيت التجار والعمال من قصّابين وخبّازين وصانعي الشموع وغيرهم . وكان أهل كل حرفة يعيشون متجمّعين في شارع واحد ، وهم الذين أسهمت نقاباتهم وطوائفهم بإنجازاتهم ومنتجاتهم في تشييد الكاتدرائية ، يزودونها بالمنحوتات ونوافذ الزجاج المعشق وغيرها على نحو ما سيجيء تفصيلا ، كما كانوا يأخذون على عواتقهم بعض الالتزامات الدائمة مثل تزويد الهيكل بالشموع وتوفير خبز طقوس تناول القربان المقدس . وبهذا كانت الكاتدرائية نفسها محصّلة جهد مشترك للنحاتين والبنّائين والنجارين وصيّاغ المعادن الذين وهبوا الكاتدرائية جلّ وقتهم ومهاراتهم وجهودهم . ومن هنا كانت الكاتدرائية هي أعظم إنجاز يمكن أن يقدّمه سكان مدينة ما وأهل الحرف فيها بوصفها أثرا شامخا جليلا يزهبه مجتمعها ويختال ، ولا غرو فقد كانت أهمية المدن تقاس بحجم كاتدرائياتها وعراقة الذخائر الدينية والمخلفات المقدسة التي تحتفظ بها . وكانت ثمة منافسة بين المدن بعضها البعض في نظام التقبية ، فبينما

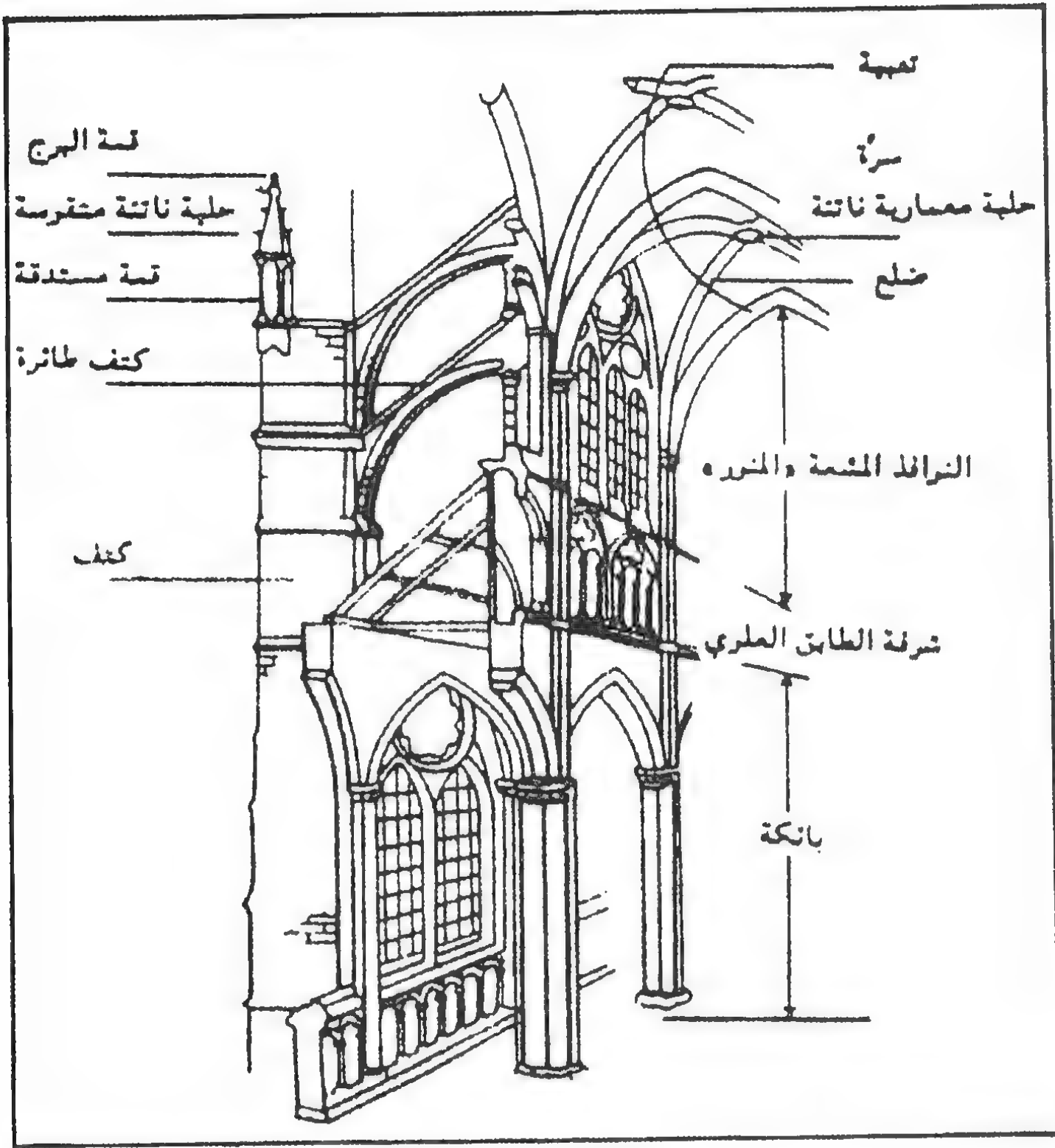


لوحة ٨٥ . كاتدرائية شارتر . منظر من الجو .

ارتفعت كاتدرائية شارتر ٣٧,٦٠ مترا متجاوزة ارتفاع كاتدرائية باريس بمترين ، نجد أن كاتدرائية أميان قد ارتفعت ٤٤ مترا ، ثم جاءت بوقيه محاولة أن تبزّهم جميعا فأضافت أمتارا ثلاثة إلى ارتفاعها ، غير أنها جاوزت بذلك حدود الأمان فتداعت جدرانها . وكان نموّ كل من المدينة والكاتدرائية وقتذاك يمضى فى تناسق متناغم إذ كان يُنظر إلى الكاتدرائية والمباني من حولها بوصفها جميعا وحدة متكاملة . وإذ لن يتسع المجال لاستعراض سائر الكاتدرائيات القوطية ، لذا سأجتزئ بالحديث عن كاتدرائية واجدة فحسب هي كاتدرائية نوتردام ده شارتر ، ففيها غناء .

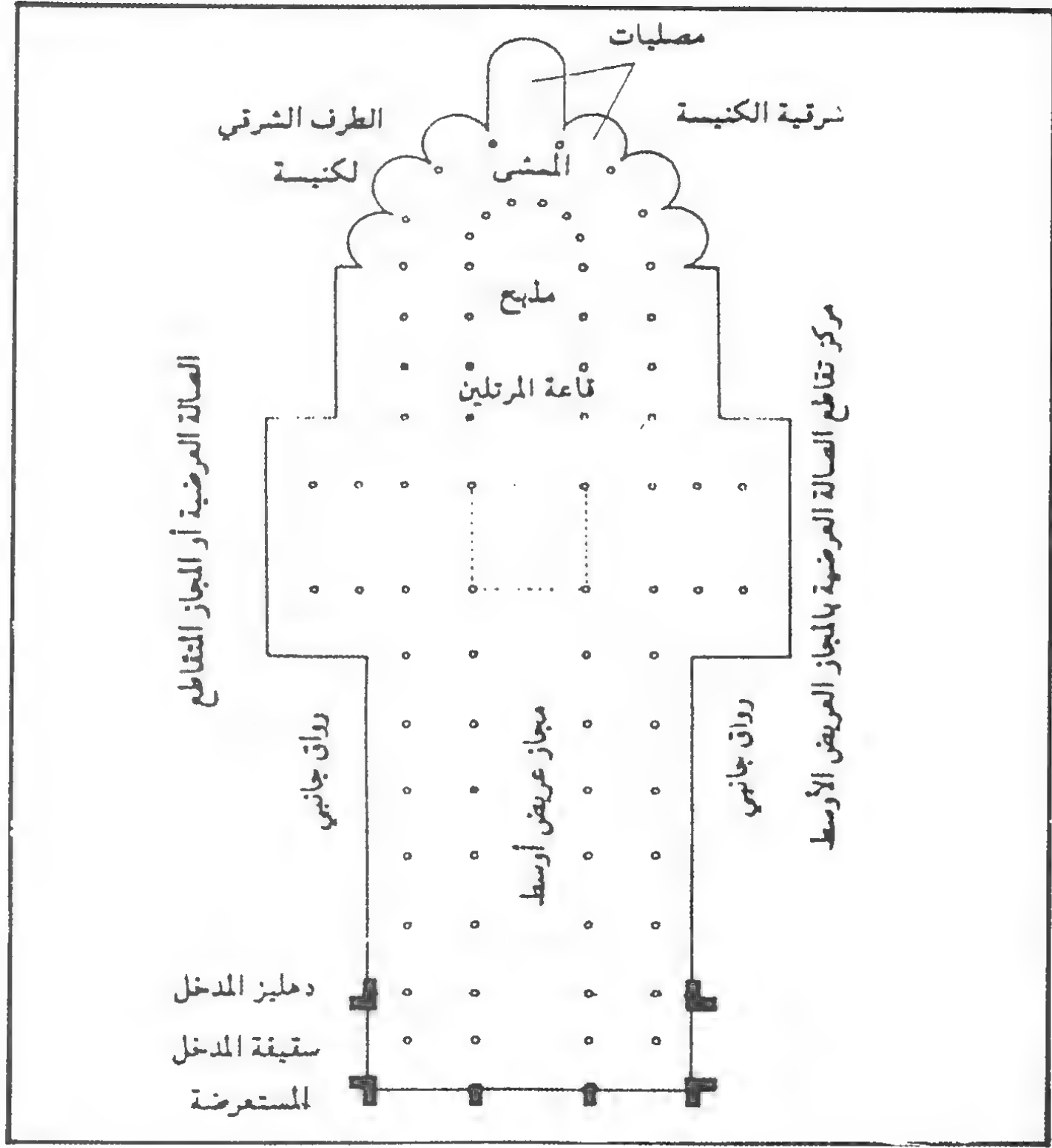
عمارة كاتدرائية شارتر

وأول ما يسترعى انتباهنا في كاتدرائية شارتر هو تلك النسب المتناسقة لواجهتها الغربية (لوحة ٨٦) ، وتريد دهشتنا حين نعرف أن ما نشهده بكل ما يتجلى من صلابة وضخامة ليس إلا النتيجة النهائية لسلسلة طويلة من الابتكار والتطوير ، فثمة قرون أربعة تفصل ما بين الأجزاء المبكرة من هذه الكاتدرائية والأجزاء اللاحقة ، إذ شهدت هذه الفترة الطويلة نشاط التشييد في أوقات الرخاء وتباطؤه في أوقات الفقر والمسغبة . وفي مبدأ الأمر كان جزء الواجهة الذي يضم البوابة الثلاثية Triple portal (شكل ٥) والشبايك الضيقة الممتدة طولاً Lancet windows يقع على بُعد اثني عشر متراً خلف البرجين — وهما العنصران الوحيدان اللذان بقيا من الكنيسة الرومانسكية السابقة بعد حريق عام ١١٩٤ — وقد نُقل هذا الجزء في البناء القائم الآن إلى الأمام بحيث أصبح في مستوى البرجين . وصُممت النافذة الكبرى على شكل « الورد » لتشغل الفراغ الفاصل بين البرجين وتعلوها « باكية الملوك » وجمالون يغطي قمة السقف الخشبي الذي يحمي تقبة المجاز العريض الأوسط Nave (لوحة ٨٧) ويُعد الاختلاف في طراز القمتين المستدقتين Spires غير المتماثلتين أحد المظاهر الأخاذة لواجهة الكاتدرائية . أما البرجان اللذان يحملان هاتين القمتين المستدقتين وكانا جزءاً من الكنيسة القديمة فهما معاصران لهما . ويرجع تاريخ الجزء العلوي من البرج الأيمن [الجنوبي] وقمته المستدقة إلى فترة الانتهاء من إنشاء كنيسة دير كلوني ، على حين يرجع ما يماثلهما في البرج الأيسر [الشمالي] إلى تاريخ إرساء أساس بازيلكا القديس بطرس بروما في مستهل القرن السادس عشر . ويكشف الفحص الدقيق عن مفارقات يسيرة مثل التضارب بين نسب « المدخل المهيّب » Portal ومقياس الواجهة ككل ، ومثل انحراف « النافذة الكبرى على شكل الورد » صوب اليمين شيئاً ، فضلاً عن الوصل المعيب بين الشرفة Gallery وباكية الملوك Arcade من فوقها وبين البرج الجنوبي . وبالرغم من هذه التباينات فإن الواجهة تعطى للوهلة الأولى الانطباع « بالوحدة » ، كما أن فراغها مقسّم تقسيماً منطقياً يوحى للمشاهد بما عليه شكل التصميم في الداخل . وتؤدي البوابات الثلاث المهيبة أفقياً نحو المجاز العريض الأوسط ، على حين يواجه البرجان الجانبيان الرواقين الجانبيين Aisles ، وتتطابق البوابات الثلاث المهيبة رأسياً مع رواق المجاز العريض الأوسط ، كما تسير الشبايك الضيقة الممتدة طولاً Lancets منسوب مستوى شرفة الطابق العلوي ذات العقود Triforium ، وتسير النافذة الوردية الشكل مستوى طابق النوافذ المشعة Clearstory ، وهكذا تكوين الكاتدرائية بعلاقة التكامل الرائعة بين المظهرين الداخلي والخارجي معمارياً .



شكل ٥ . الكاتدرائية القوطية .

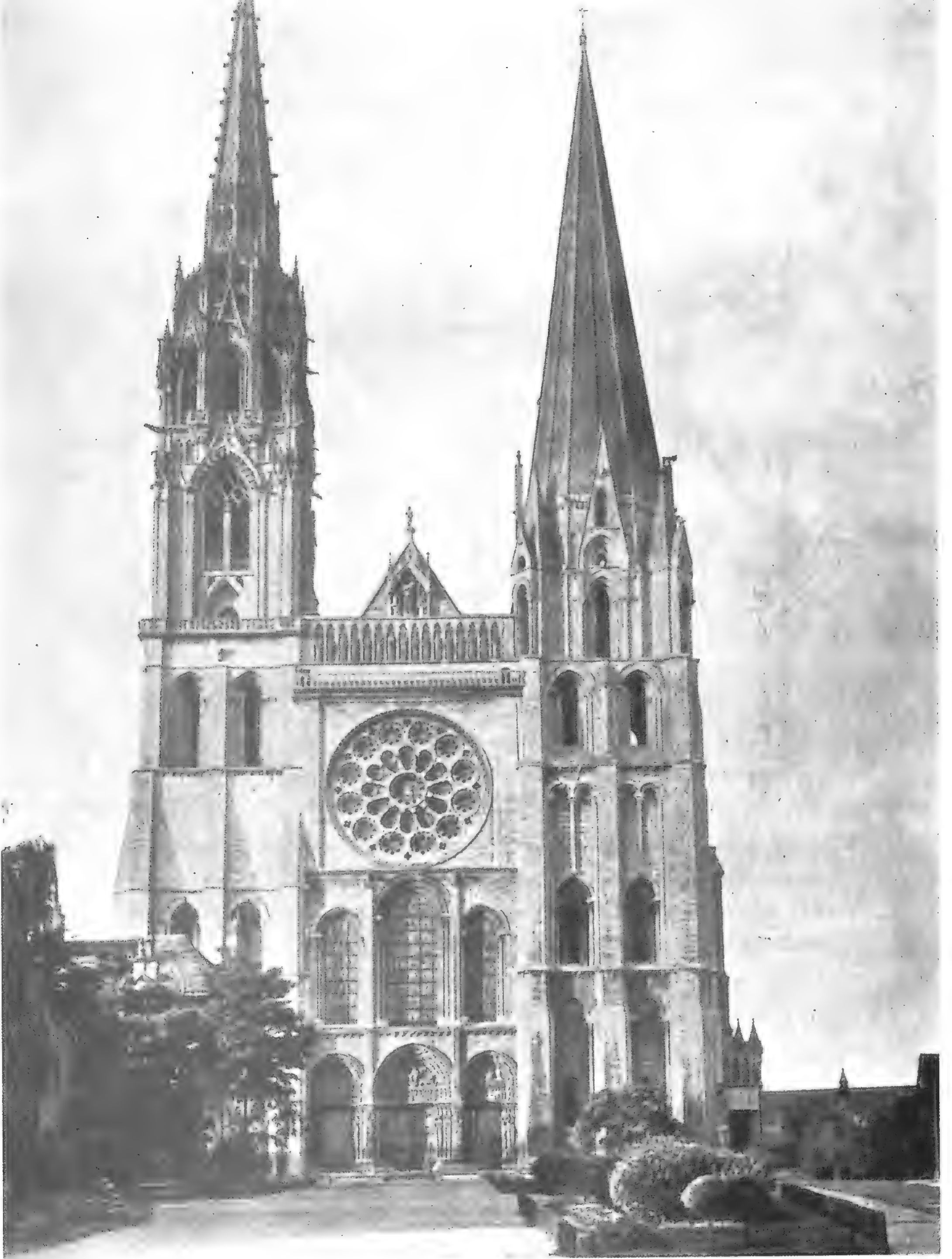
وترتفع فوق البرجين القمتان المستدقتان Tapering spires اللتان تبدوان امتداداً منطقياً وضرورياً لخطوط الأكتاف الساندة الرأسية Supporting buttresses من تحتها ، بما يجعلها أيضاً تعبيراً مناسباً للروح القوطية الطموحة . وتعدّ واجهة كاتدرائية شارتر فريدة بين أقرانها لاحتوائها على برجين اثنين ، فعلى حين تنبثق هذه القمم المستدقة من أبراج كاتدرائيات باريس وأميان وروان إلا أنها لم تكتمل قط . أما في ستراسبورج فتعلو أحد الأبراج قمة مستدقة بينما لا يظفر البرج الآخر بها . وثمة تباين يسترعى الانتباه بين البرجين في شارتر ، وهو تباين بين فكرى المعماري السابق واللاحق . فقد رأى المعماري الذي أبدع البرج الجنوبي الأقدم عهداً (لوحة ٨٨ أ، ب، ج) أن يتم الاتصال بين البرج والقمة المستدقة في يسر وبساطة بقدر الإمكان . وحقق رؤيته بإضافة طابق رابع بين القمة المستدقة وبين الطوابق الثلاثة من تحتها ، كما علت كل نافذة من النوافذ الثمانية قمتان مستدقتان منمنمتان إحداهما مرتفعة والأخرى منخفضة على التبادل . وجميعها تغطي قاعدة القمة المستدقة الرئيسية ، مضافاً الإيقاع على الحركة الرأسية . وفي الوقت نفسه تم الانتقال من الشكل المربع للبرج إلى الشكل المثلث للقمة المستدقة في دقة بارعة ، كما استمرت الخطوط المستقيمة المتجهة إلى أعلى من مستوى سطح الأرض إلى الخطوط المسنمة للقمة المستدقة التي ترتفع مائة متر وخمسة فوقها بسلاسة مذهلة . أما المعماري



الكاتدرائية القوطية

القوطى اللاحق الذى أخذ على عاتقه أن يستبدل بالقمة المستدقة الخشبية القديمة المحترقة فى البرج الأيسر قمة أخرى ، فقد أثر أن يُضفى المزيد من التعقيد على تصميمه وأن يدفع قمته المستدقة الأشد أناقة والأكثر نحولا ثمانية أمتار أعلى من زميلتها (لوحة ٨٩ أ، ب) . ومع أن كلا البرجين يبرز الآخر فى طرازه وأسلوبه إلا أن البرج الجنوبي الأقدم والذى ما زال قائما على حالته بعد قرون سبعة وبعد العديد من الحرائق هو الذى ما فتىء يجتذب أكبر قدر من الإعجاب .

وما إن يلج الزائر كاتدرائية شارتر من خلال المدخل المهيّب الأوسط Central portal حتى يلتقى بالمجاز العريض الأوسط الذى يبلغ اتساعه ستة عشر مترا (لوحة ٨٧) مما يجعله واحدا من أفسح المجازات الوسطى القوطية . وعلى كلا جانبيه رواقان جانبيان متساويا النسب بصفوف نوافذها ذات الزجاج المعشق الملون التى تسمح لفيض من الضوء بالتسلل إلى القاعة . ونظرة واحدة إلى منظور للكاتدرائية (شكل ٦) تكشف لنا عن أن المعمارى القوطى قد أثر الاستغناء عن الجدران ، فبدلا من أن تسير الأكتاف فى الاتجاه الطولى للمجاز الأوسط نجد أن الدعائم الحاملة Supporting piers قد اتخذت الاتجاه العمودى عليه ، وأن المساحة الواقعة بين هذه الدعائم كانت مسقوفة بقبوات تضيف سعة إلى الفراغ يتيح للزجاج المعشق الملون



لوحة ٨٦. كاتدرائية شارتر. الواجهة الغربية. حوالى عام ١١٤٥. (العرض ١٥٧ قدم، وإرتفاع البرج الجنوبي ٣٤٤ قدم حوالى عام ١١٨٠، وإرتفاع البرج الشمالى ٣٧٧ قدم، وأضيفت القمة المستدقة عام ١٥٠٧ - ١٥١٣).

لوحة ٨٧. كاتدرائية شارتر. المآذى الأوسط (الطول: ١٣٠ قدم والعرض ٥٣ قدم والارتفاع ١٢٢ قدم). حوالى عام ١١٩٤ - ١٢٦٠. وتظهر الأكتاف الوسطى المتناوبة المقطع، كما تبدو الحنية الكبرى فى نهاية عمق المآذى الأوسط.



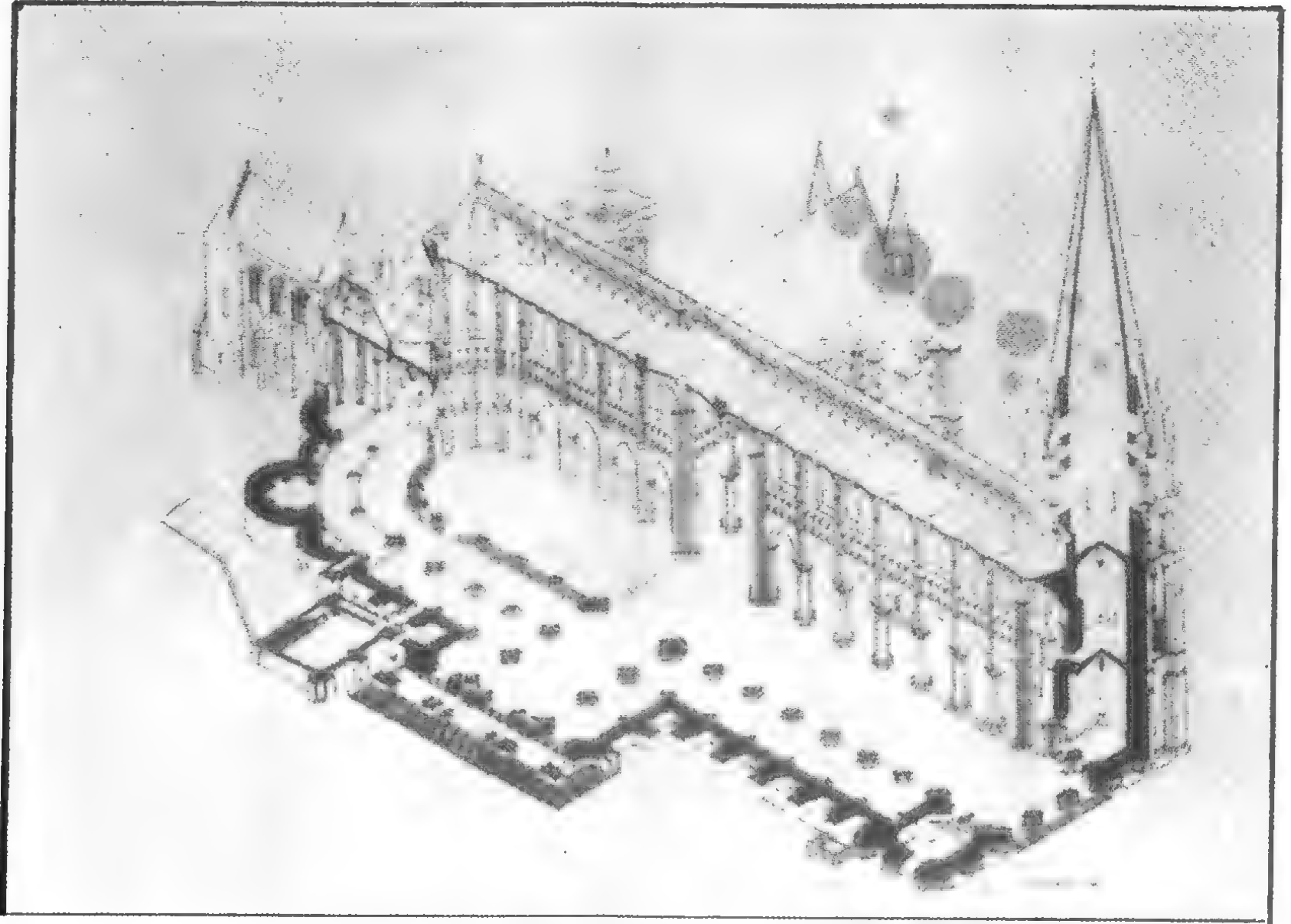
استقبال أكبر قدر من النور يضئ المستوى الأدنى من المبنى مثلما يضيئه طابق النوافذ المُشعة . ذلك أن العمارة هي الفراغ المحصور بين الجدران وليست هي الجدران نفسها ، ولهذا نجد في كاتدرائية شارتر إسرافا في مساحات الفتحات بالنسبة إلى مساحة الجدران بعمل الأكتاف بالطريقة السالفة الذكر . ومع ذلك نجح المعمارى فى الاحتفاظ بكيان الفراغ الداخلى المحسوس من واقع تصميم الأكتاف والدعائم الرأسية وتكوينها مع قبوات السقف من أعلى فى إيقاع معمارى وإنشائى متساوق فى الوقت نفسه . وما يزيد من الاحتفاظ بكيان الفراغ الداخلى المحسوس تغطية الفتحات بالزجاج المعشق الملون الذى غدت الجدران معه مضيئة وهى تحيط بالمصلين ، وأصبح فراغ الكاتدرائية الداخلى من خلال لغة الشكل واللون وثيق الصلة بجمهور المصلين فى المجاز الأوسط عن طريق التمثيلات الفنية للموضوعات الدينية ، فإذا أشرق يوم مُشمس نفذت أشعة الشمس عبر الزجاج الملون لترسم على أرضية الكنيسة لوحة فسيفسائية ملونة . كما تشترك مع النوافذ المُشعة أعمدة الضوء المتسللة فى إبراز النظام الإنشائى للقبود والدعائم والقبوات ، فتُسهم فى تحديد الفراغ الداخلى وفى الإيجاء بلا نهائية الحجم والارتفاع .

ويلفتنا بعد ذلك صف العقود Bays السبعة (لوحة ٩٠) التى تتابع فى جلال صوب القاعة لتتقاطع مع القاعة العرضية Trasept ، ثم صوب ردهة المرتلين Choir . وتتكوّن الدعائم الضخمة Piers من بدن شديد الصلابة تلتصق به أربعة أعمدة نحيلة Colonettes موزعة حول الدعامة . ويكشف الفحص الدقيق عن تعاقب نموذجين من هذه الدعائم : الأول مشتمن البدن وتحيط به أربعة أعمدة نحيلة أسطوانية المقطع والثانى أسطوانى البدن تحيط به أعمدة نحيلة مثمّنة المقطع . ويشدّ انتباهنا هذا التبادل فى التشكيل الذى يُسفر عن تنوع الضوء المنعكس من سطح مستدير وآخر مضلع . وهو ما يكشف عن اهتمام المعمارى بظاهرة تلاعب الضوء والظل ، فهذه الوسيلة البسيطة قد أضفى على رواق المجاز الأوسط تنوعا وادعا دون أن يشوّه الانطباع العام لوحدة الكاتدرائية . كذلك ملأ الفراغ فوق العقود المدببة الرشيقة لرواق المجاز الأوسط بسلسلة من العقود الصغيرة تمتد فوق الفراغات بين فتحات العقود ، ومن ورائها تنبسط شرفة الطابق العلوى ذات العقود Triforium gallery (لوحة ٩١ أ، ب) وهى ممرّ يحتل الفراغ الواقع بين سقف الرواقين الجانبين وبين الإفريز المائل الذى يُشكّل قاعدة طابق النوافذ المُشعة Clearstory الذى يحتل فراغه أقل ما يمكن من مساحة المبنى الحجرية وأكثر ما يمكن من الزجاج فى شكل مجموعات يتكون كل منها من شباكين مستطيلين Lancet windows تعلوهما نافذة مستديرة لتغطية الفراغ المخصّص لهذا الطابق أفقيا ورأسيا .

أما تغطية بحر المجاز الأوسط فبعد مفخرة المعمارين القوطيين ، وذلك باتباعه نظام التقبية ذات الضلوع Quadripartite vaulting التى تهبط من أعلى نحيلة وكأنها أفرع الشجرة متجمعة كلها عند الأكتاف الحاملة التى تؤدى وظيفة الجذوع ، ويرتفع سقف كاتدرائية شارتر عن مستوى سطح الأرض ستة وثلاثين مترا وستين سنتيمترا (لوحة ٩٢) .

وتعد كاتدرائية شارتر نقطة متوسطة فى حركة تطور الطراز القوطى قبل بلوغه أوج قمته ، لأننا نلمس فى دعائم مجازها الأوسط ضخامة ملحوظة وكأن المعمارى لم يكن واثقا تمام الثقة من تصميمه الإنشائى ، على حين أخذت هذه الدعائم فى النحول بكاتدرائيتى رانس وأميان ، واستمر هذا النزوع نحو النحافة والارتفاع حتى تجاوز الحدود فى كاتدرائية بوفيه .

وثمة خارج الكاتدرائية من العناصر ما يناظر عناصرها الداخلية ، فإن وظيفة الأكتاف

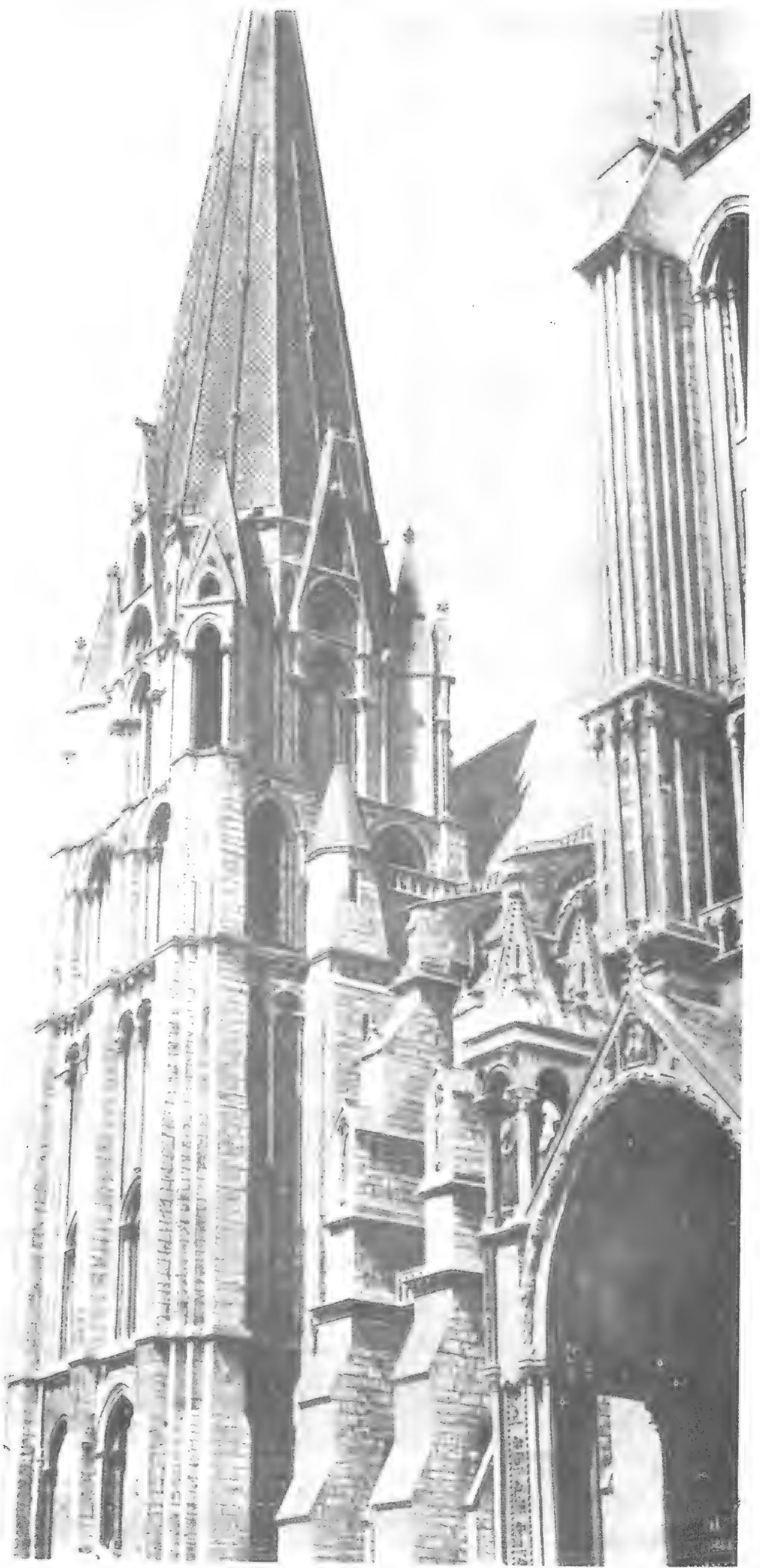


شكل ٦ . منظور لكاتدرائية شارتر .

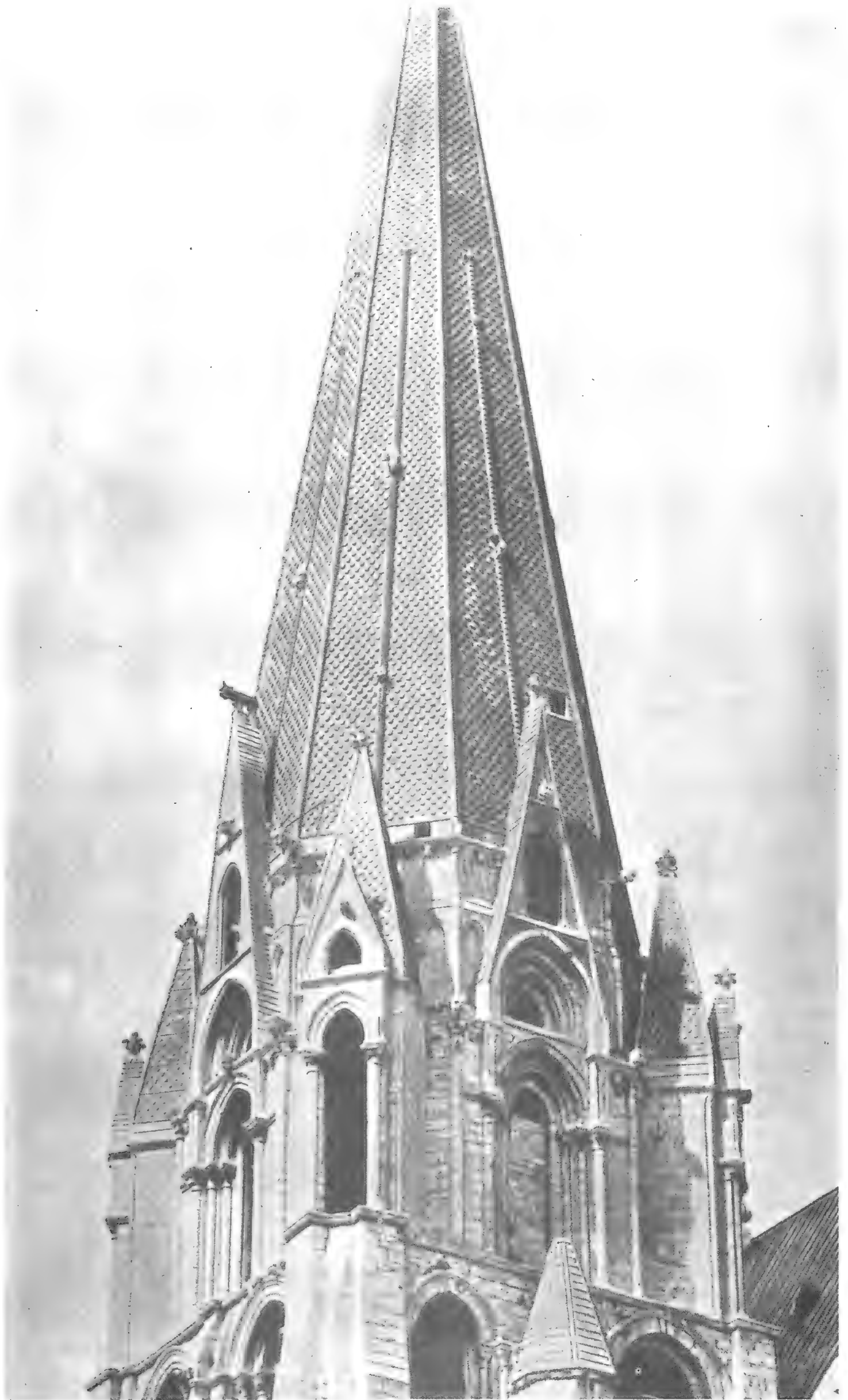
الساندة^(٢٠) هي أن تتلقى جهود الرفس الجانبية لقبوات الرواقين الجانبيين ، وعندما ترتفع هذه الأكتاف فوق مستوى هذين الرواقين تنطلق على شكل أنصاف عقود لتلقى رفس قبوات المجاز الأوسط ، ولذلك سُميت بالأكتاف الطائرة Flying buttress (لوحات ٩٣ ، ٩٤) .

وعلى حين استخدم المعمار يون الرومانسك العقد المدبب Pointed arch في كلونى و فيزلاى أساسا عنصرا زخرفيا للإيحاء بالارتفاع والرشاقة ، جمع المعمار يون القوط قمم الضلوع المشيدة على شكل عقود مختلفة البحور في منسوب أعلى السقف . ومن ثم كانت هذه العقود بالنسبة إليهم أساسا عنصرا إنشائيا استخدموه لبلوغ ارتفاع شاهق أفضى بدوره إلى أقبية عالية بلغت درجة كبيرة من الخفة مع الصلابة بمقارنتها بالأقبية الرومانية الثقيلة أو الرومانسكية . وبحشد هذه الوسائل مجتمعة أمكن للمهندس القوطى بعث الحياة في كتل الأحجار للتعبير عن توازن الجهود المختلفة الرأسية والجانبية في الشكل المعمارى وكأنها عضلات كيان عضوى . فلقد كان تراكب العناصر الإنشائية المترابطة في وحدة عضوية في النظام القوطى يقتضى تكامل الأجزاء ، لأنه إذا ما تهاوى أى جزء انهار النظام كله لا سيما إذا عرفنا أن بُناة الطراز القوطى استخدموا الملاط والخرسانة في الوصلات بين الأحجار كمجرد مادة لاصقة . وحتى إذا لم يستخدموا الملاط فإن العقود ذات الستة وثلاثين مترا كانت ستتصب شائخة بفضل دقة حسابات الجهود التى تتعرض لها الأحجار الواحد فوق الآخر .

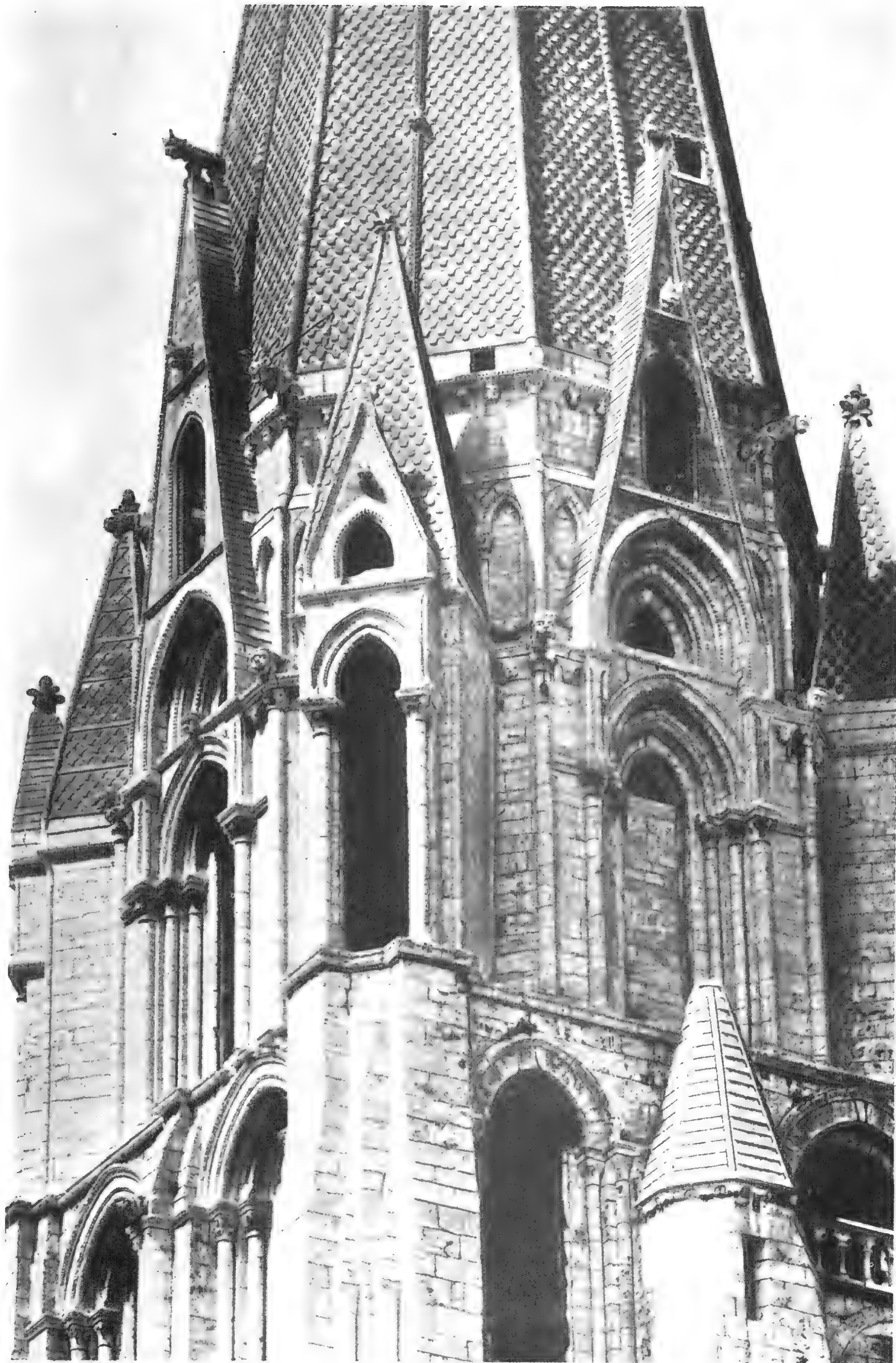
وكان لابد في كاتدرائية شارتر وغيرها من حماية حجارة العقود والأقبية الرقيقة من أعلى بإضافة سقوف خشبية تعرضت للحريق المرة تلو المرة في شارتر دون أن تنهار الأقبية من تحتها . أما سر نجاح مهندس شارتر فهو تزويدهم المبنى بكل عناصر القوة التى لم يعد معها في حاجة إلى إضافة جديدة ، حتى أنه لا يزال قائما إلى اليوم شامخا كما كان منذ قرون سبعة .



لوحة ٨٨: كاتدرائية شارتر . البرج الجنوبي الرومانسكى .



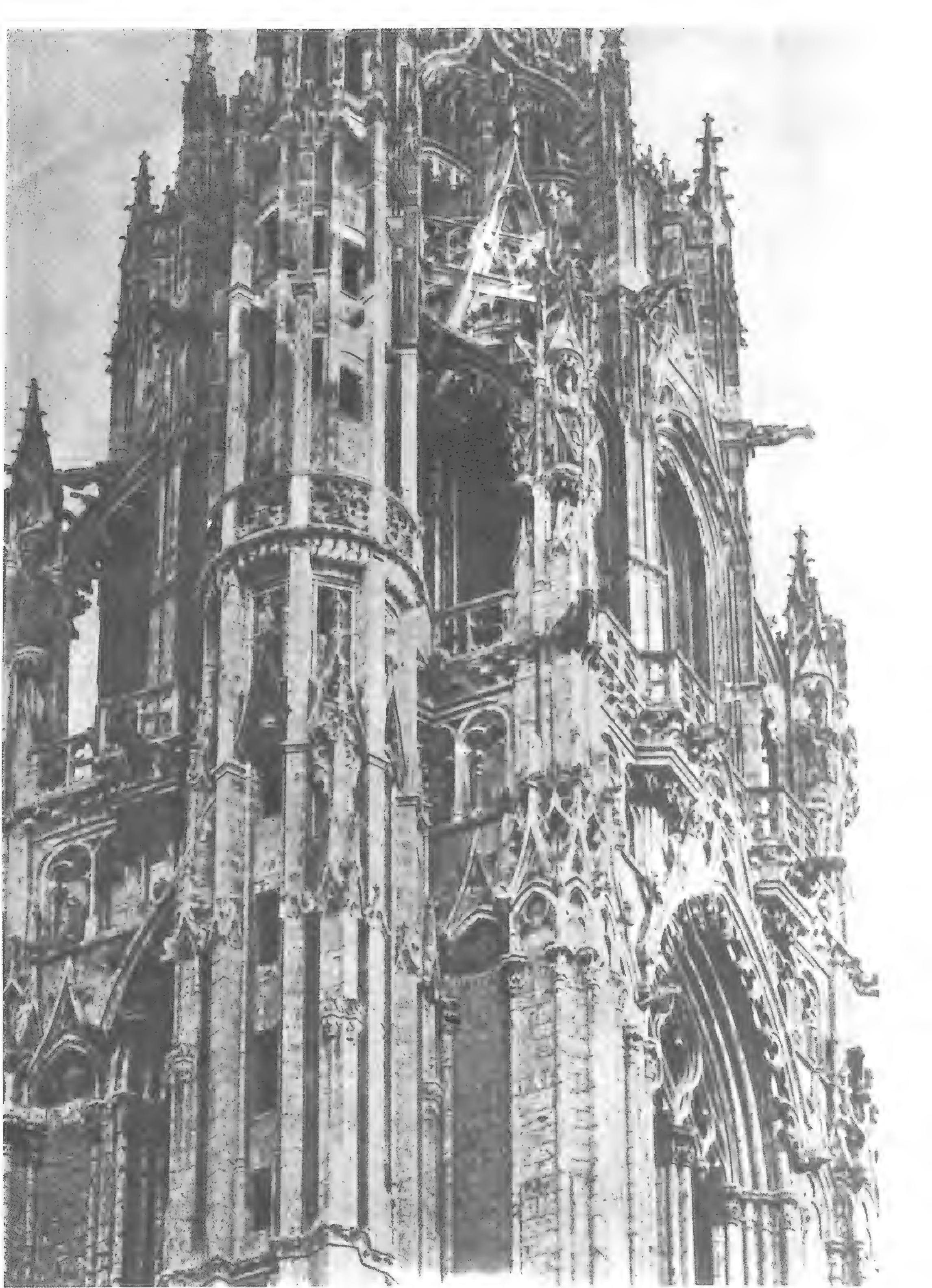
لوحة ٨٨ ب : كاتدرائية شارتر . قمة البرج الرومانسكى (تفصيل) .



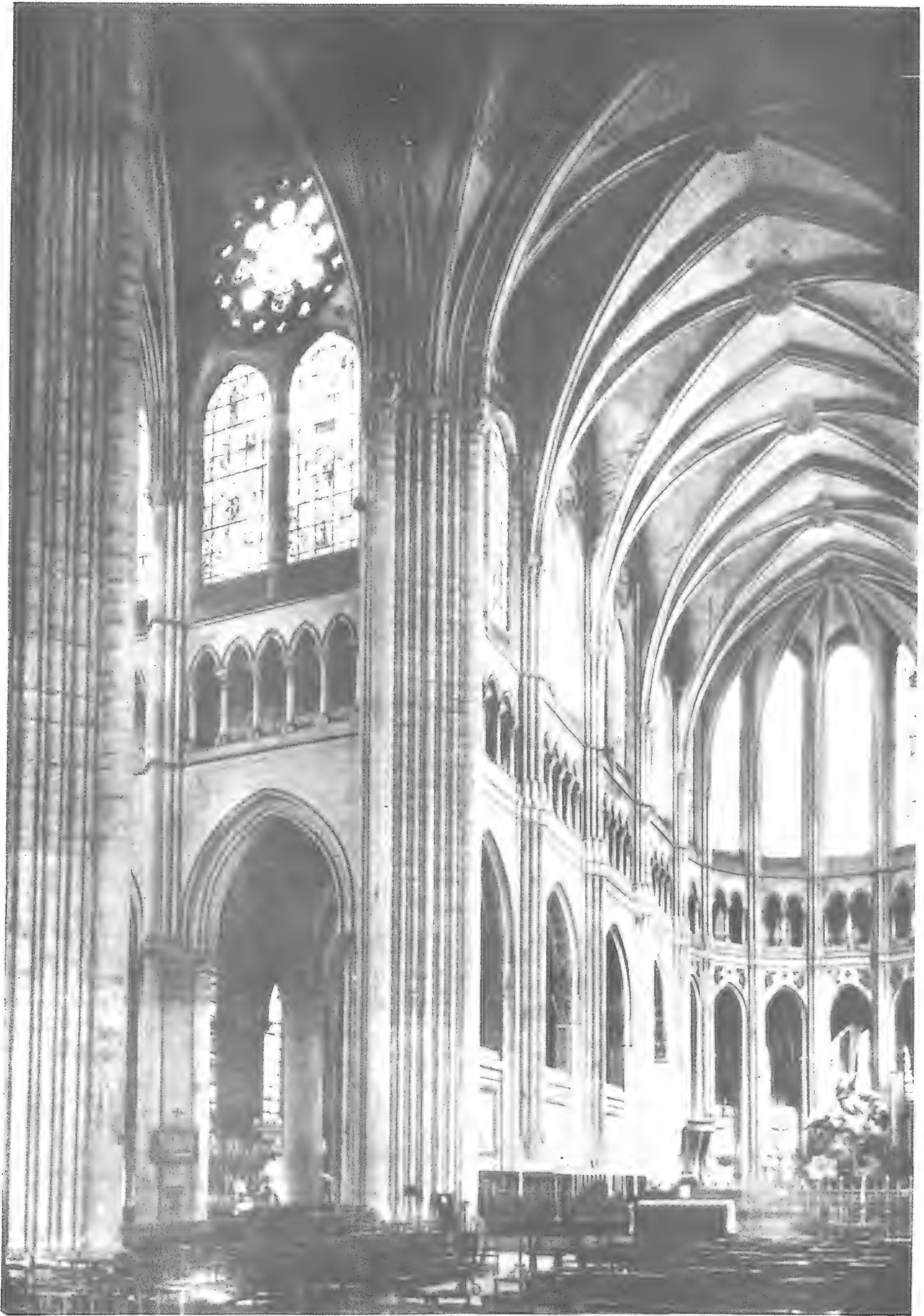
لوحة ٨٨ ج : كاتدرائية شارتر . قاعدة قمة البرج الرومانسكى (تفصيل) .



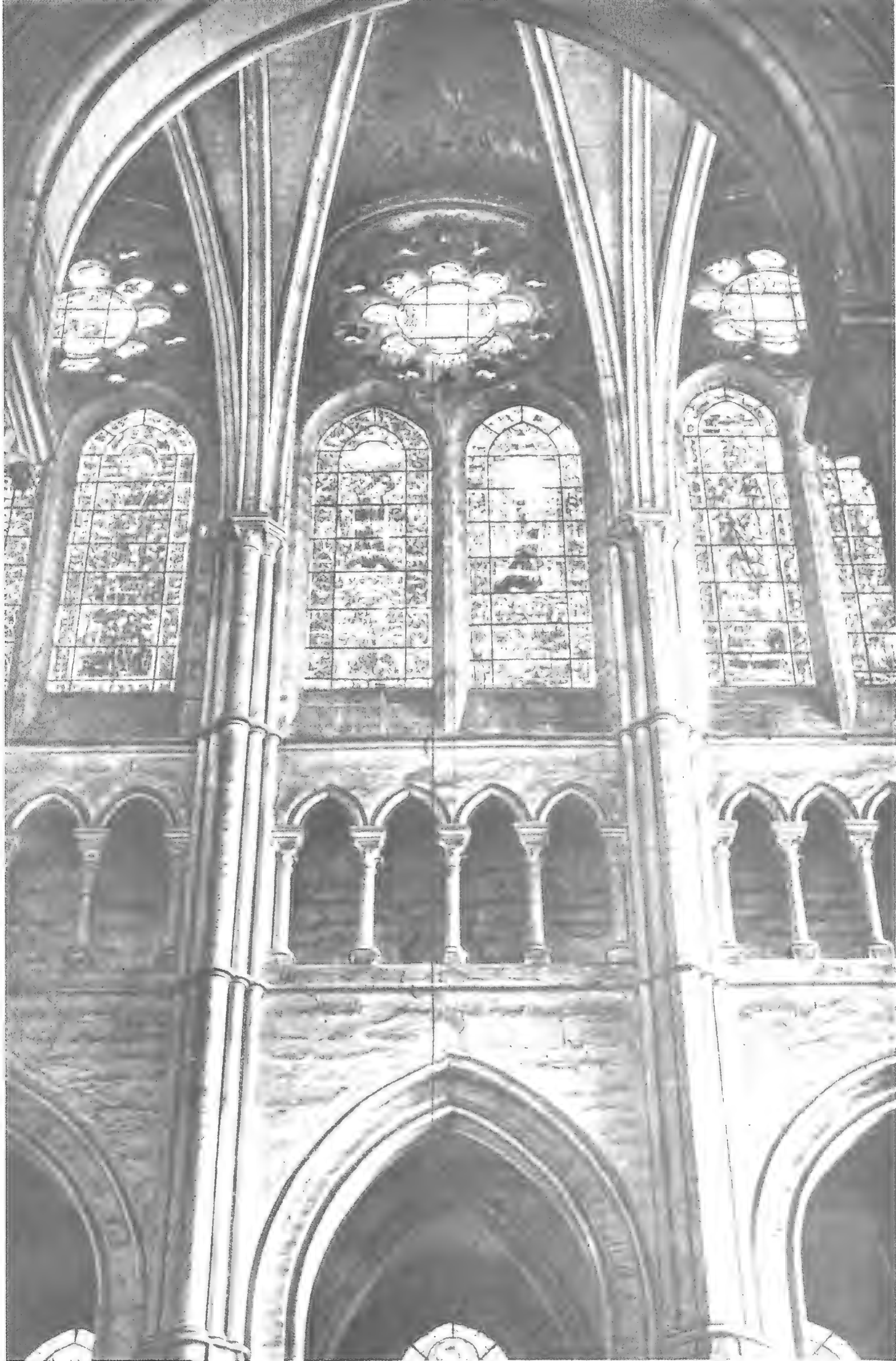
لوحة ١٨٩: كاتدرائية شارتر. البرج الشمالى القوطى.



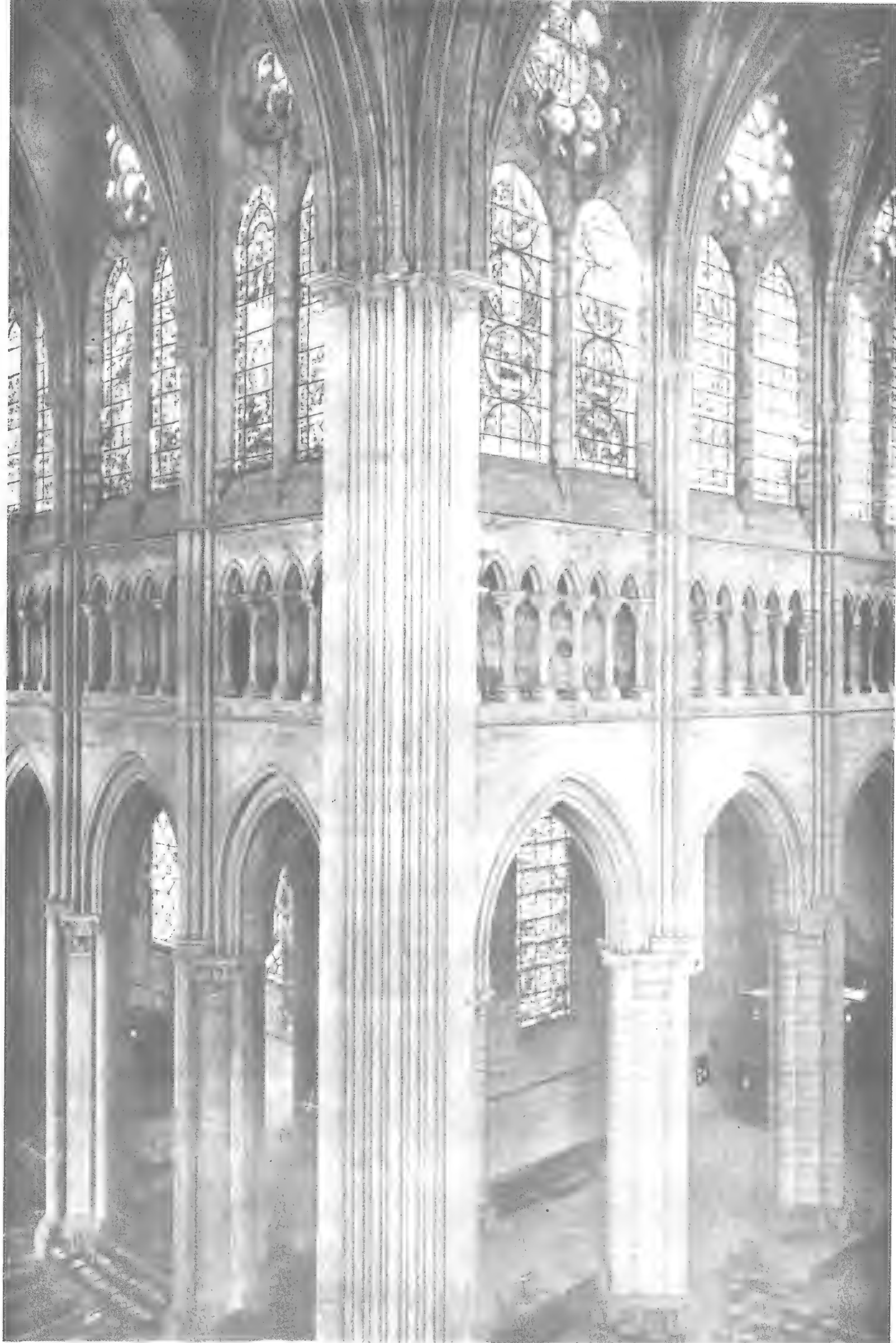
لوحة ٨٩ ب: كاتدرائية شارتر . البرج القوطي (تفصيل) .



لوحة ٩٠: كاتدرائية شارتر . صف عقود المجاز الأوسط . [القاعة المستعرضة وردة المرتلين] .



لوحة ١٩١: كاتدرائية شارتر . شرفة الطابق العلوى وصف النوافذ المشعة .



ويتهى كل من جناحي الردهات المستعرضة [المجازات القاطعة] Transepts (١٥) في شارتر بمدخل مهيب ذى بوابات ثلاث Tripleportal (لوحة ٩٥ أ، ب) يربو بحجمه وعظمته على مدخل الواجهة الغربية . ولما كانت البوابة الغربية تنتمى إلى كنيسة سبنة بن بوابتها تشبه البوابات الرومانسكية بخلوها من السنم العلوى من فوق العقود ، كما هى الحال فى البوابة الجنوبية (لوحة ٩٦ أ، ب، ج، د) . ويضاعف تلاعب الضوء على البوابة الثلاثية من الإحساس ببروز المنحوتات عليها ، كما يوحى بأن الأبواب مُقبله نحو الخارج وكأنها ترحب بالمختلفين إليها . كذلك يكشف لنا المسقط الأفقى للكاتدرائية عزوف بُناة البطارز القوطى عن الالتزام الدقيق بتطبيق قاعدة التماثل . إذ أن بهوى المدخلين Porches* مختلفا الحجم و النسب ، إذ كان تحديد حج هذه الأجزاء خاضعا لمطالب العصور المختلفة و أذواق واهبى المساعدات المالية . فكانت الردهة العرضية الشمالية ببواباتها وبهو مدخلها وزجاجها المعشق على سبيل المثال مشروعا من اختصاص الأسرة المالكة الفرنسية ولا سيما بلانش القشتالية وابنها سان لوى ، على حين كانت الردهة المستعرضة الجنوبية منحة من منافسها دوق بريتانى .

وفى وراء القاعة المستعرضة (لوحة ٩٧ أ، ب) تمتد ردهة المرتلين Choir** (لوحة ٩٧ ج) والهيكل Sanctuary (لوحة ٨٧) والممشى ذو الرواق (٢٢) Ambulatory المزدوج (لوحة ٩٨) المفضى إلى الحنية الكبرى (٢١) apse [لوحة ٨٧] ونهايتها المكوّنة من مصليات عديدة . وقد اقتضت المغالاة فى الضقوس الدينية خلال العصر القوطى اشتراك عدد متزايد من رجال الدين ، كما تطلبت الدخلات المتعددة المنبئة فى المبنى الضخم عددا أكبر من المرتلين فى جوقة الإنشاد . كذلك كانت المصليات ذات الحنيات Apsidal Chapels أحد المعالم البارزة للتطميم القوطى المتطور ، وأخذت الحاجة إليها تضطرد فى مواسم الحج ، إذ كان لكل مصلى قديسها الذى يقصده ملتمسو شفاعته للظفر بحاجتهم التى اشتهر بتحقيقها لقاصديه (لوحة ٩٩) ، وظل الرب الآب الذى يتوسط الثالوث المقدس شديد التجريد بالنسبة للعامة لا يلهب خيالهم فاقتصر الاستغراق فى تأمله على رجال الدين وحدهم . وإذ كان للقديسين شأن خاص آنذاك لذا أنشئت المصليات الصغيرة التى تُودع بها رفاتهم ومخلفاتهم لتحقيق وظيفة الكاتدرائية بوصفها مزارا يضم رفاتا مقدسة . وكانت العذراء تتصدر الجميع بأهميتها إذ كانت لوفى الفكر الشائع فى ذلك الوقت الشفيعة الأولى هى وابنها ، فكانت مصلى السيدة العذراء فى الكاتدرائية القوطية تحتل دائما حنية المحور الرئيسى للمجاز الأوسط ، على حين تنتشر مصليات القديسين على كلا الجانبين . وكانت هذه الاعتبارات جميعا هى سبب امتداد الأجزاء فيما يلى القاعات المستعرضة إلى حد لم يسبق له مثيل . وقد نظمت الإضاءة فى شارتر بطريقة تصاعدية تبدأ من النوافذ الضيقة الممتدة طولا Lancets*** الزرقاء الخفيفة الضوء ، والنافذة على شكل الورد الواقعة فى الجهة الغربية

(*) Porch مدخل الكنيسة المسقوف ، وكثيرا ما يتخذ سطحه شرفة أو شبه مسرح كان يؤدى عليه المنشدون الجائلون والمشعوذون والحواة أدوارهم للترفيه عن الجماهير فى المناسبات العامة [م . م . م . م . ث] .

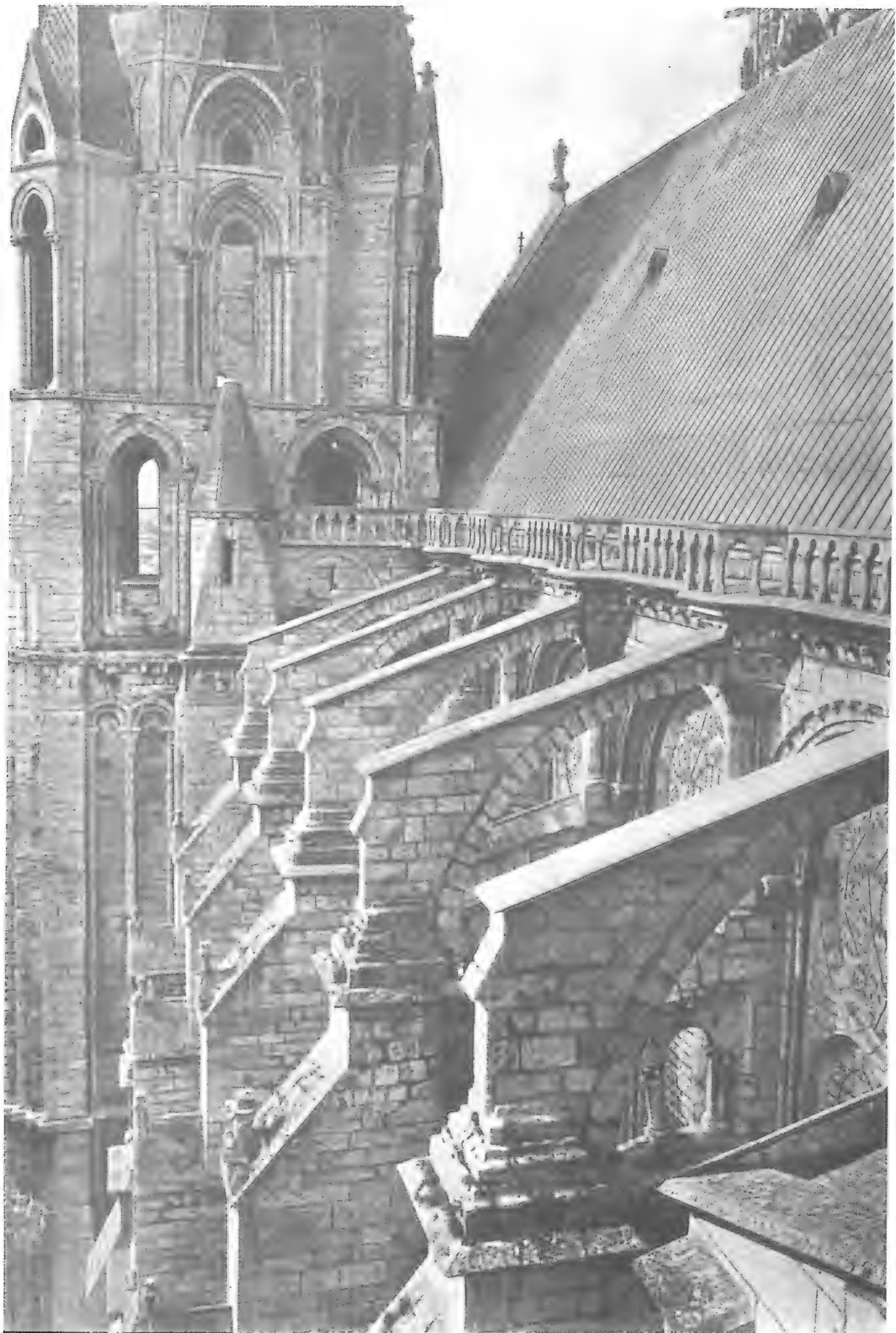
(**) Choir قاعة المرتلين . المكان المخصص فى الكنيسة لترتيل الطقوس الدينية ، ويطلق هذا المصطلح أيضا على جوقة الإنشاد الكنسية [م . م . م . م . ث] .

(***) Lancet . شبك ضيق ممتد طولا ويكون رأسه مسنبا أو محدبا ولا تسده مشبكات حجرية أى نحت مفرغ [م . م . م . م . ث] .

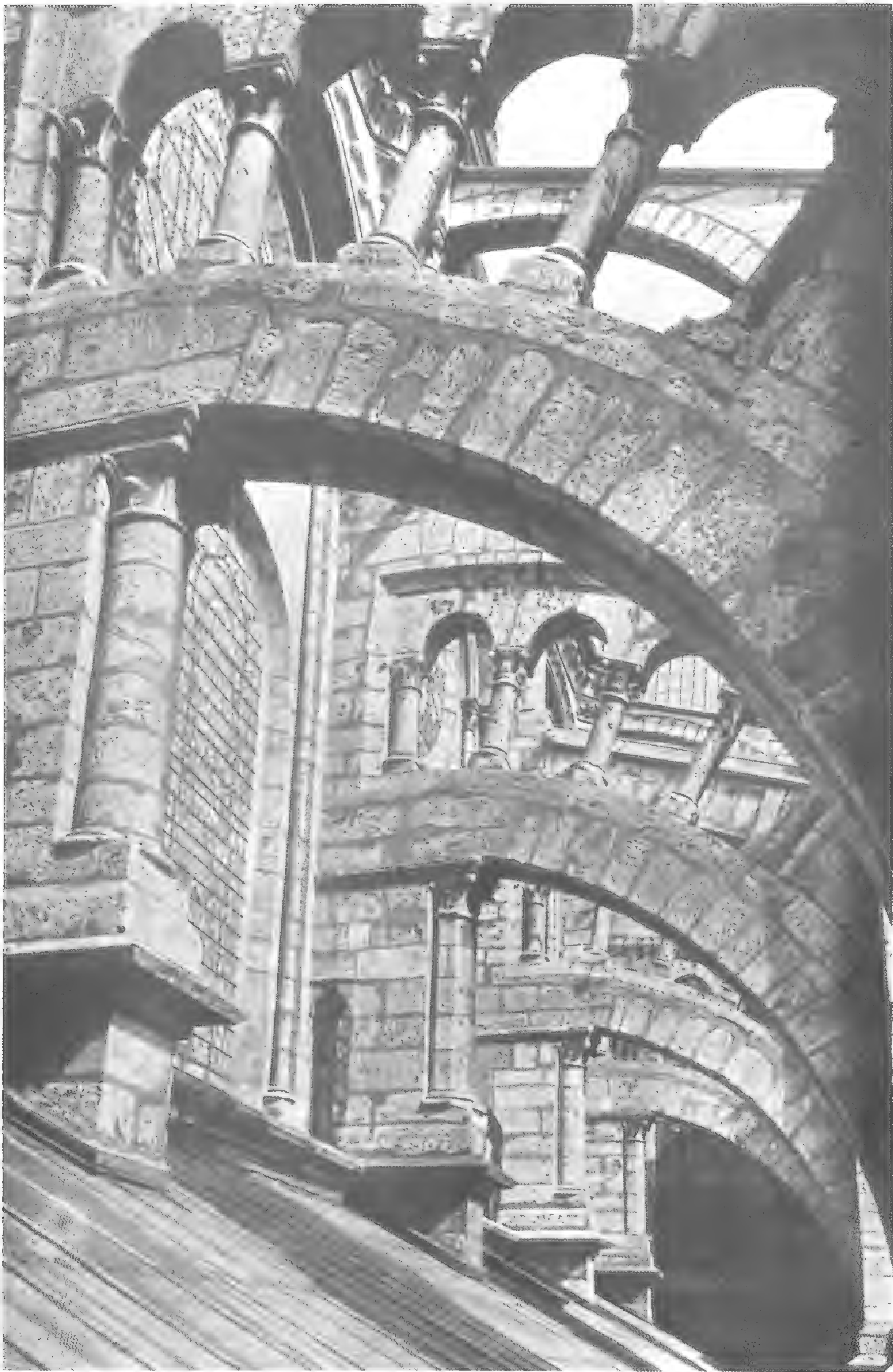
(لوحة ٩٦ د)، والنوافذ المُشعّة في المجاز الأوسط، ثم خلال الضوء الأحمر للنوافذ على شكل الوردية في القاعة العرضية حتى تبلغ ذروتها في ألق النوافذ الخمس المستطيلة في الحنية المحلقة فوق المذبح التي تحتضن أشعة شمس الصباح. وعلى حين اعتمدت الكنائس الرومانسكية الأولى على ضوء الشموع وسيلة للإضاءة خلعت الكاتدرائية القوطية على داخلها جوا أثريا بالغ الرقة بأن أتاحت للضوء الخارجى أن ينفذ إلى السداخل عن طريق النوافذ ذات الزجاج الملون فشاعت في ردهاتها الألوان الزاهية المتألقة. وهكذا اعتمدت الوحدة الداخلية في الكاتدرائية بصفة رئيسة على وسيلتين هما اتساق التفاصيل الإنشائية واتجاه تدفق الضوء، وبذا تضافر العنصر المادى واللامادى في تحقيق التكامل داخل الكاتدرائية ضمن الكل المتناغم.



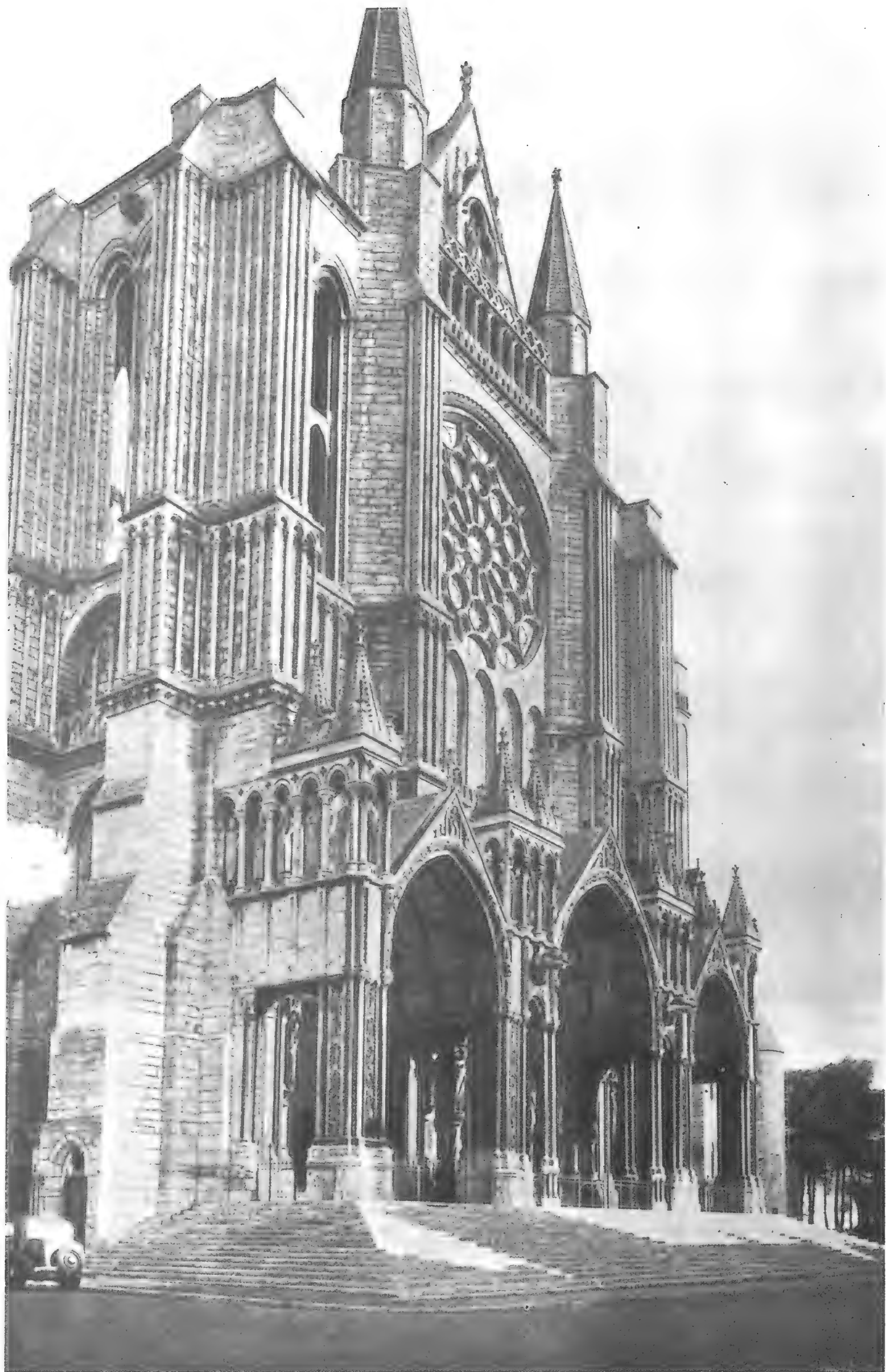
لوحة ٩٢ : كاتدرائية شارتر . التقية ذات الضلوع .



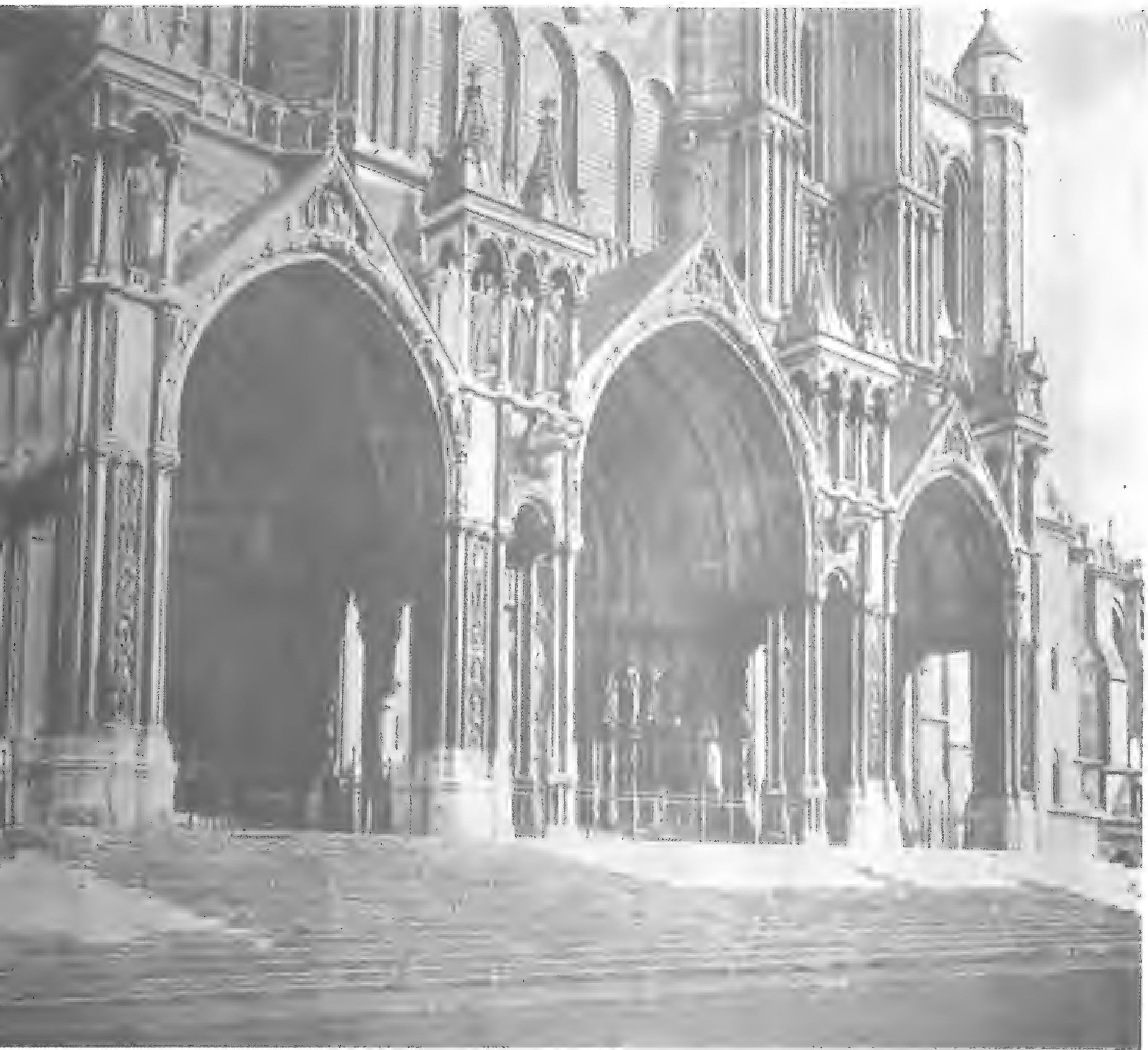
لوحة ٩٣: كاتدرائية شارتر . الأكتاف أو الدعائم الساندة الطائفة . الجانب الجنوبي .



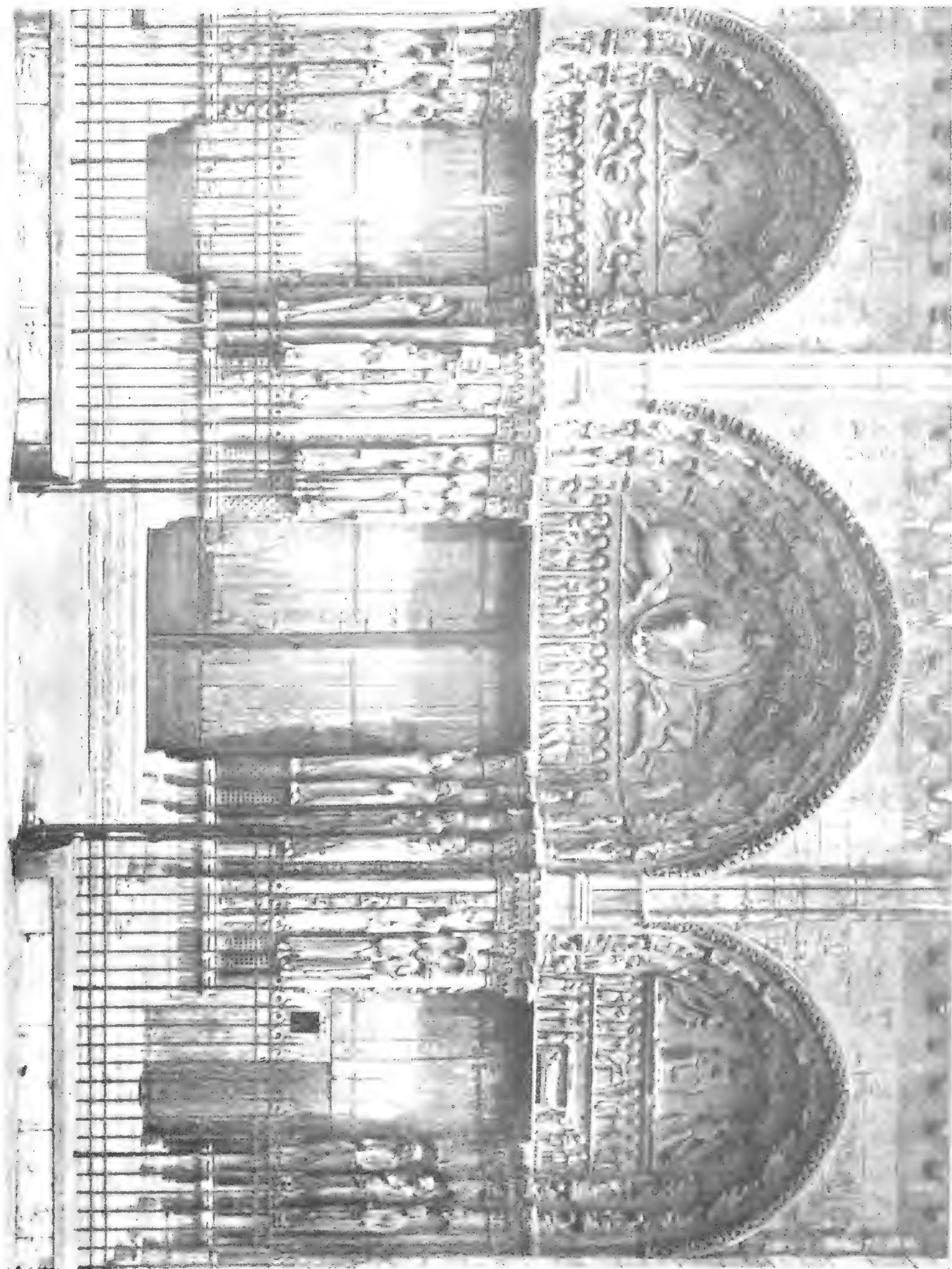
لوحة ٩٤ : كاتدرائية شارتر . الأكتاف أو الدعائم الساندة الطائفة . الجانب الجنوبي .



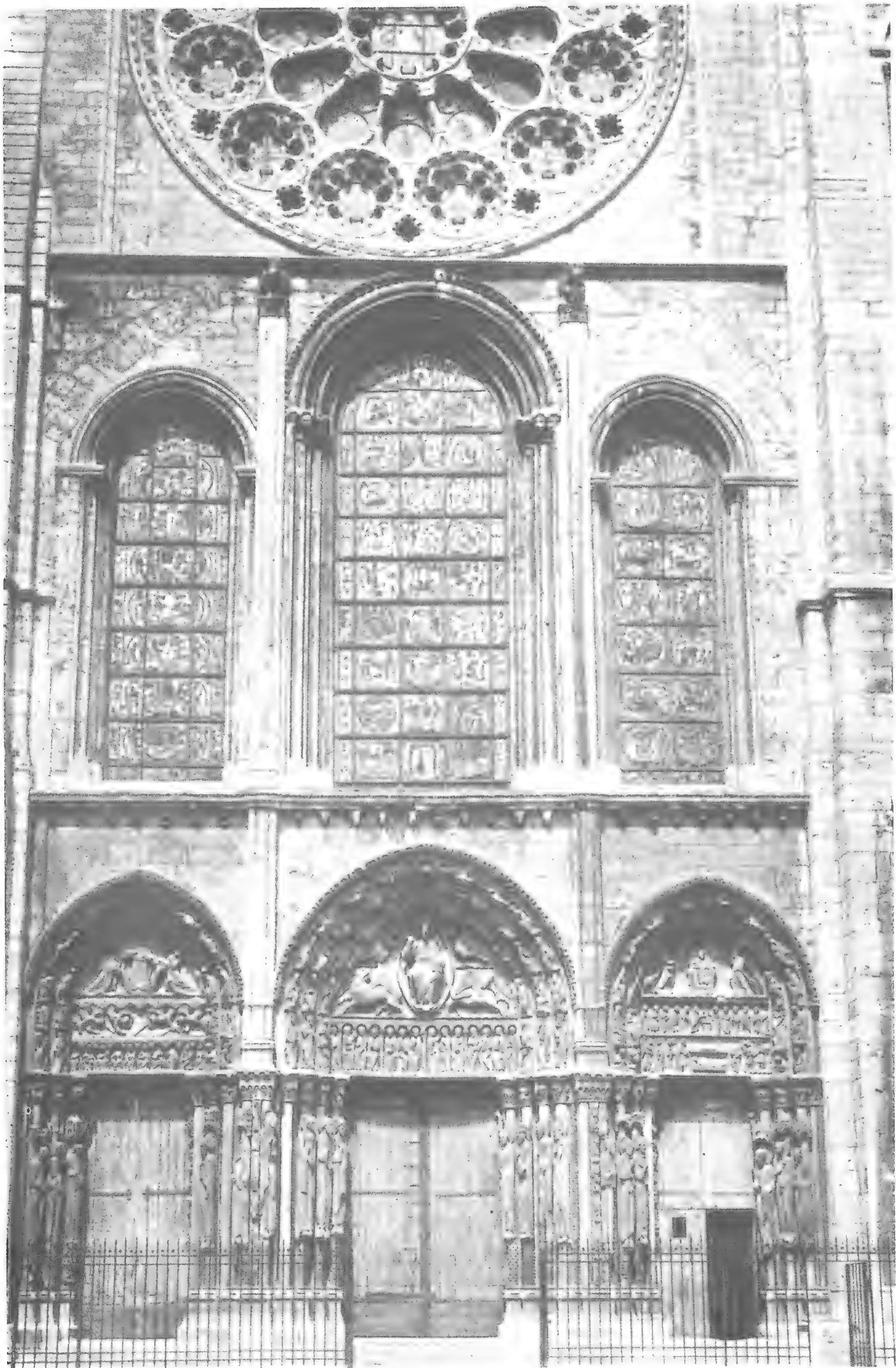
لوحة ١٩٥: كاتدرائية شارتر. المدخل الجنوبي المهيّب ذو البوابات الثلاث.



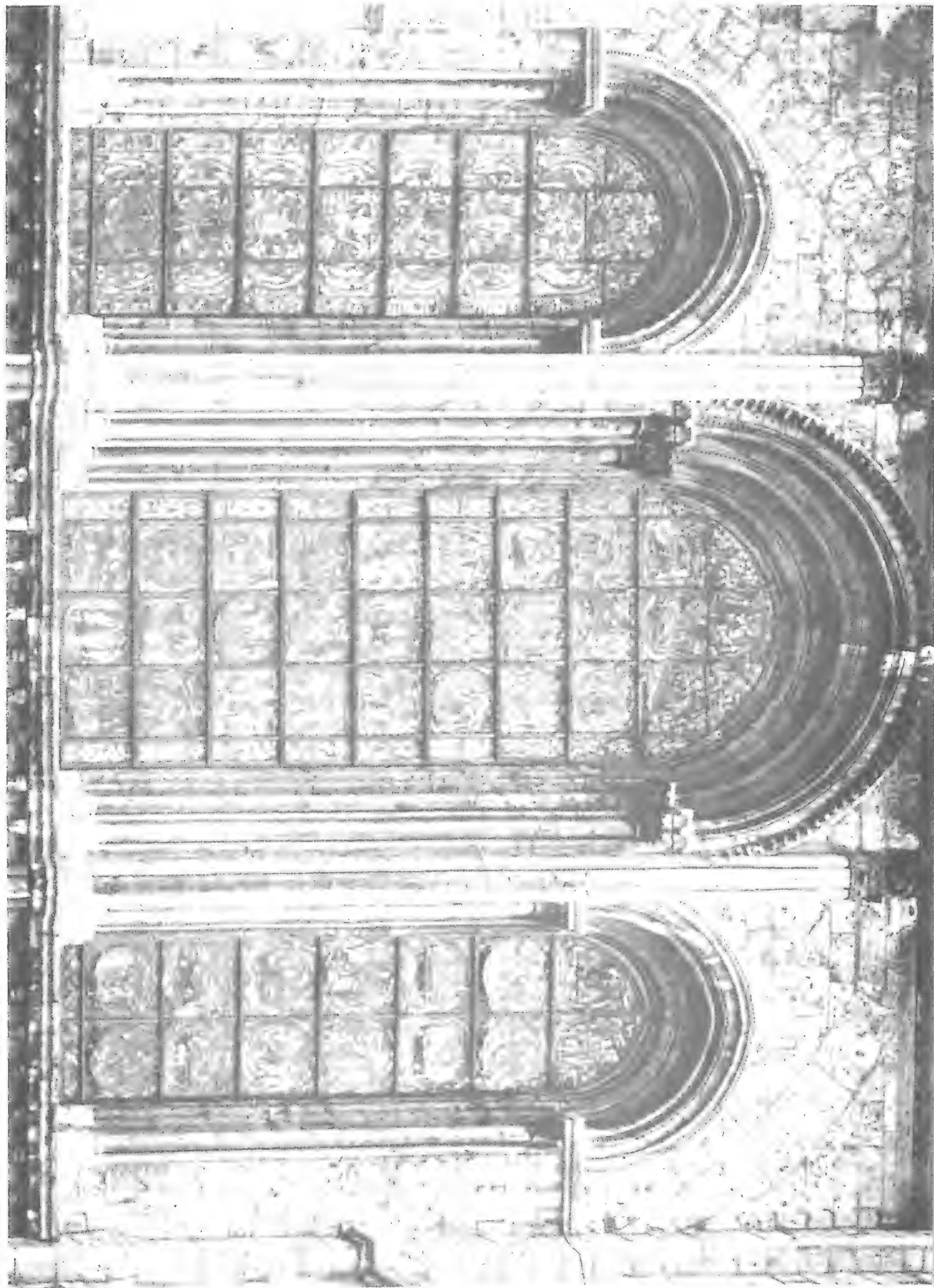
لوحة ٩٥ ب: كاتدرائية شارتر، المدخل الجنوبي.



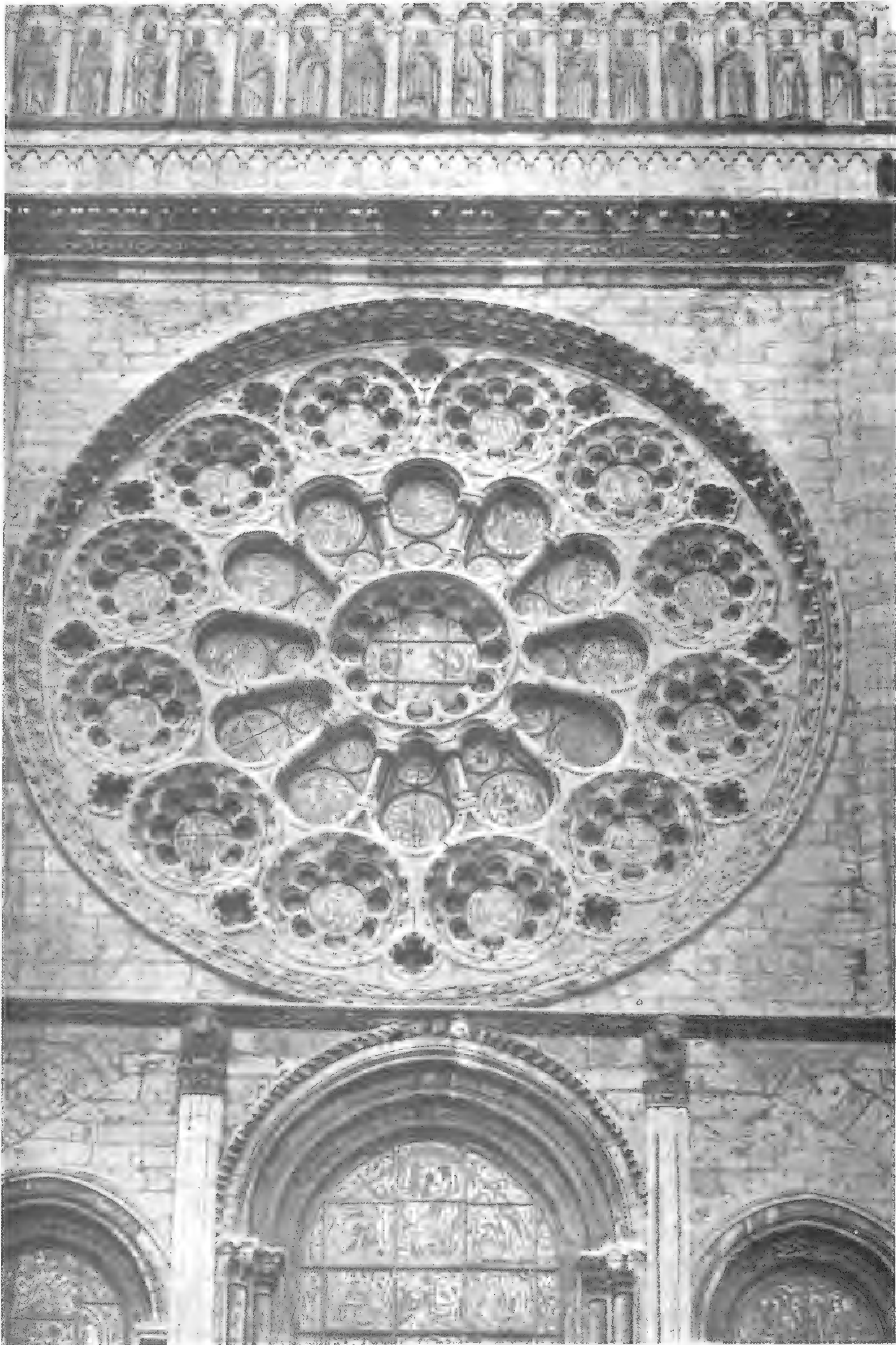
لوحة ٩٦ أ: كاتدرائية شارتر . البوابة الملكية . الواجهة الغربية .



لوحة ٩٦ ب : كاتدرائية شارتر . الواجهة الغربية الثلاثة العناصر .



لوحة ٩٦ ج : كاتدرائية شارتر ، الواجهة الغربية ، نوافذ الزجاج المعشق الثلاث .



لوحة ٩٦د: كاتدرائية شارتر . الواجهة الغربية . النافذة الزجاجية على شكل الوردة .



لوحة ٩٧ أ: كاتدرائية شارتر . القاعة المستعرضة الجنوبية .



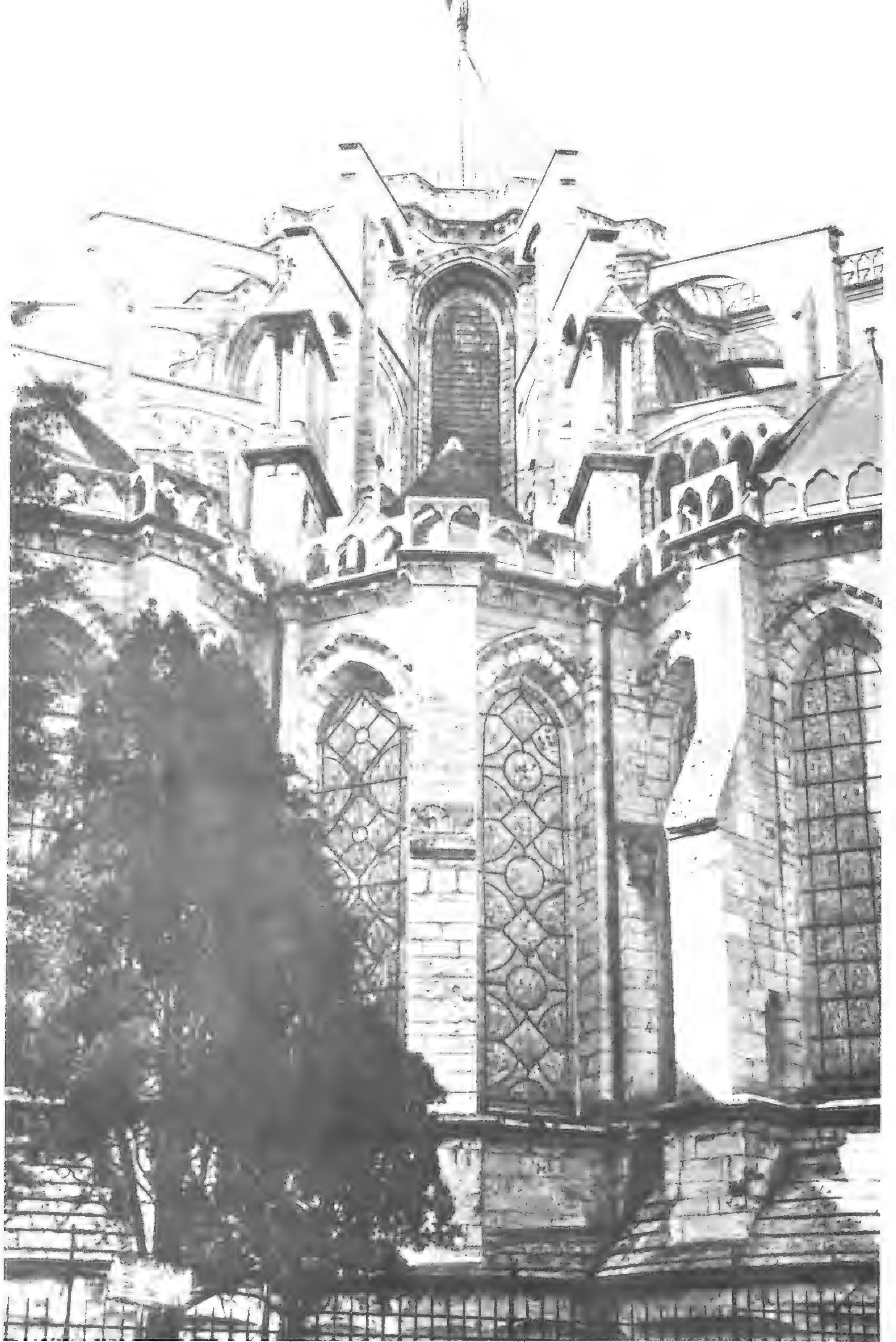
لوحة ٩٧ ب : كاتدرائية شارتر . الصالة العرضية (المجاز القاطع) .



لوحة ٩٧ ج : كاتدرائية شارتر . قبوة ردهة المرتلين .



لوحة ٩٨ : كاتدرائية شارتر . الممشى ذو الرواق المزدوج .



لوحة ٩٩: كاتدرائية شارتر. الحنية المصلّى. الجانب الشمالى.

منحوتات كاتدرائية شارتر

اتخذ اختيار المنحوتات والمصوّرات وانتقاء مواضعها داخل الكاتدرائية القوطية أهمية كبرى تعادل أهمية المعمار ذاته . فعلى حين لم تكن مثل هذه الزخارف المنحوتة في كنيسة الدير الرومانسكية توجد إلا في حشوة العقد Tympanum فوق مداخل البوابات وعلى أعمدة التيجان داخل الكنيسة وفي التصاوير الجدارية وخاصة في الحنية الكبرى ، وتُصمّم خصيصاً من أجل أولئك الرهبان الذين يؤثرون النسك والتأمل داخل الكنيسة ، كانت أعمدة الكاتدرائية القوطية تشمخ عالية فتصبح معها الموضوعات المصوّرة بعيدة عن مرمى البصر ، فإذا وجدت مثل هذه التصاوير حجبها الخطوط المعقدة المتشابكة للقبوات . لذلك لم تكن تزيّن تيجان الأعمدة الداخلية في شارتر وغيرها غير الأشكال النباتية والمزهرة ، واقتصر « التشكيل » على النوافذ . واختلفت تيجان الأعمدة القوطية عن زميلتها الرومانسكية في أسلوبها الأقرب إلى الطبيعة في معالجة أوراق الشجر والثمر ، وبدلاً من استخدام الأفكار الخيالية مثل أشجار الفردوس صوّرت بأسلوب واقعي . وتخلو شارتر — باستثناء تلك التيجان ذات الزخارف النباتية وستار قاعة المرتلين البديع الذي أضيف في عصر النهضة — من الداخل من أية منحوتات ، إذ قصد معماريو القرون الوسطى تركيزها في الخارج فحسب . وتدل وفرة المنحوتات القيمة في الخارج بغير نزاع على ما كان يظفر به فن النحت من تقدير وقتذاك ، فثمة ما ينبىء على ألفى شكل منحوت خارج كاتدرائية شارتر موزّعة بانتظام بين الواجهة الغربية ويهوى المدخل Porches الشمالى والجنوبى للقاعات العرضية . وطوال العصر القوطى كانت تؤدى هذه المهمة مجموعات من الحرفيين ارتبطوا بخدمة الكنائس لا يكادون يفرغون من تزويد كنيسة بحاجاتها حتى ينتقلوا الى زخرفة غيرها على غرار ما كان يحدث في العصر الرومانسكى . ويتضح من العدد الضخم من النماذج المنحوتة التى طلع علينا بها القرن الثالث عشر وحده أن عدد هؤلاء الحرفيين كان من الكثرة بمكان ، وأن ضربات إزميل النحات على الحجر كانت أصواتاً جَدَّ مألوفة آنذاك . وكان للمثال القوطى ميزة على سابقه هي أنه كان بوسعه الاهتداء بنماذج من المنحوتات بدلاً من نقل منمنمات المخطوطات فوق سطح الحجر . وعلى حين كان النحت الرومانسكى ينزع إلى « الخطبة » كما نشهد في أردية شخوص الواجهة المثلثة بقيزلاى ، كان النحت القوطى شديد العناية بالحفر فى العمق . وكان لوضع المنحوتات على السطح الخارجى للكنيسة أثره على الفنان إذ أصبح أشد أدراكاً لأثر تلاعب الضوء والظل على الأشكال .

وعلى العكس مما كان يحدث في العصر الرومانسكى كانت أغلب المنحوتات القوطية يكتمل إنجازها قبل وضعها في مكانها . وعلى الرغم من أن تقنية النحات القوطي كانت أرفع شأنًا من تقنية النحات الرومانسكى ، إلا أن الاحتذاء النمطي للإيقونوغرافية المعاصرة لم يُتَح له قدرًا من الخيال الذي تمتع به سلفه الرومانسكى . غير أن كلا العهدين تعرّضا لما يصيب النحت عادة من ازدهار واضمحلال ، فلا شك أن الحرفيين لم يكونوا جميعا على مستوى واحد من المهارة . وكان لغزارة المنحوتات في الكاتدرائية القوطية في بعض الأحيان حين تفقد الروابط الوثيقة بين أشكاله وبين الإطار المعماري أثرها في إحداث بلبلة شديدة . كذلك لم تحامر النحاتين القوطيين أية رغبة في الاستقلال بمهمتهم إذ كان تصميم منجزاتهم وتنفيذها يتم ضمن إطار التصميم المعماري . ولم تكن الكاتدرائية – بوصفها كنيسة الشعب – تتبع نظاما جامدا مثل نظام كنيسة الدير المصممة أصلا لخدمة عدد محدود من رجال الدين المتتهجين أسلوبا خاصا في الحياة ، فبدلا من التكوينات المفردة الموحدة لجأت الكاتدرائية القوطية إلى التنوع متطلعة بذلك إلى إشباع مختلف مستويات الذوق . وفي شارتر ، حيث تنتمي السقيفة [بهو المدخل] الغربية إلى كنيسة من عهد قديم سابق ، وحيث أسهم كل قرن منذ بداية البناء بنصيب عام في تطوير الكاتدرائية ، كان من الاستحالة بمكان أن يكون ثمة تصميم موحد للكاتدرائية جملة . ولما كانت كثرة من المحتويات ومن أجزاء البناء تعزى إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر كان من اليسر استنباط فكرة عامة عن تطوّر المبنى .

وقد حدّد التصميم الإيقونوغرافي لشارتر بادىء ذي بدء تكريسها كنيسة للعدراء مريم ، وهو أمر شاركها فيه كثير من كاتدرائيات ذلك العهد مثل نوتردام دي پارى ورائس وروان وأميان ، غير أن كاتدرائية شارتر كانت أكثرها صلة بالسيدة العذراء لامتلاكها لبعض المخلفات الشهيرة وأهمها وشاح العذراء الذى قدمته الامبراطورة أيرينة البيزنطية هدية إلى شارلمان فأهداه حفيده شارل الأصغر إلى الكاتدرائية . وتأتى في المرتبة التالية بعد وشاح العذراء جمجمة القديسة حنة أم العذراء التى عاد بها الصليبيون من الشرق وأهديت للكنيسة عام ١٢٠٥ ، الأمر الذى أفضى إلى احتشاد كاتدرائية شارتر بمنحوتات القديسة حنة ، وبيات عيدها يتخذ مناسبة للحج مثلما كانت ابنتها موضع التقديس والتبجيل . وهكذا حدّدت شخصية العذراء إيقونوغرافية شارتر ، إذ كانت تعدّ خلال القرن الثالث عشر راعية الفنون والعلوم كما كانت الحامية السماوية الراحية وأم البشرية جمعاء ، ومن هنا كان تناول شخصيتها تمثيلا على الحجر والزجاج لا تحدّه أية حدود .

وكان على كاتدرائية شارتر بوصفها قصر مريم « ملكة السماء » أن تبرز بعظمتها وجلالها أمجاد ملكات الدنيا ، وكان هذا العصر هو الذى حلّ فيه الحب الرفيع Courtly love محل الإقطاع والسطوة العسكرية ، ومثلما كان رجال الدين يُنشدون المدائح تمجيدا لمريم البتول ، كان لفرسان القلاع – كما أسلفت – نسيبهم في امتداح معشوقاتهم بصفة خاصة والسيدة العذراء بصفة عامة باعتبارها رمزا عاما لكل السيدات . هكذا كانت المتزلة الرفيعة التى ابتدعها ذلك العصر للمرأة هى المقابل الدنيوى لما ظفرت به مريم العذراء من تقديس . وتنوّه أشعار ذلك العهد بمفاتن المرأة وفضائلها ، وكان على من يطمح في الظفر بإعجاب سيدة ما أن يحاول التسلل إلى قلبها بأساليب أشد تعقيدا وأكثر حذقا من تلك التى يستخدمها لاقتحام قلعة حصينة ، وكان لفرسان القلاع نسيبهم في امتداح معشوقاتهم فإذا ما كُتب لأحدهم النجاح صار تابعا وفيّا لمعشوقته A vassal of his mistress وغدت هى « سيدته » التى يأتّمز بأمرها . وقد نشأت فكرة الحب الرومانسى خلال العصور الوسطى القوطية وبلغت ذروتها في مجموعة قواعد الفروسية . وإذا ارتقت المرأة مكانة عالية واهتمت بالدفاع عن الضعفاء ضد الأقوياء حدّد هذا المفهوم آداب السلوك الغربى . وكانت المطالعات الأثيرة في الدوائر الأرستقراطية تبدأ من كتاب « فن الهوى » لأوفيد إلى « قصة الوردة » المعاصرة

لتطوى في ثناياها قصة تريستان وإيزولده وأسطورة الملك آرثر . وإذا كانت مثل هذه الأعمال يُقصد بها طبقة الفرسان فقد كانت تُستهل دائما بقوائم مسهبة لأسلاف البطل والبطلة ، ولذلك نجد المعادل المرثى لهذا التقليد في شارتر في تمثيل ملوك وملكات سبط يهوذا بوصفهم أسلاف مريم العذراء والمسيح . وكانت قاعدة المراتب المتدرّجة Hierarchy تطبق بنفس الصرامة التي تطبق بها في البلاط مُراعى فيها أولوية الأشخاص ومراكزهم . ولما كان أنبياء العهد القديم قد عاشوا قبل عهد المسيح فقد وُضعوا في ظلال السقيفة porch الشمالية على حين اعتلت الرسل وشخصيات العهد الجديد السقيفة الجنوبية ، كما يُشرف المسيح والعذراء باعتبارهما ملك السماء وملكتها فوق البوابة الوسطى من كل سقيفة ، على حين تتوزع الشخصيات التالية لهما في الأهمية على أماكن يتحدّد قربها أو بعدها عنهما لوفق مراتبهم . وهكذا خضعت إيقونوغرافية النحت في شارتر لذلك التخطيط المدروس الذي خضع له تصميم عمارة واجهتها ، والذي يهدف إلى التوفيق بين متطلبات رجال الدين وتلبية رغبات واهبى المنح من مختلف الطبقات الاجتماعية مع بعض التنازلات التي تفرضها مجارة الذوق العام .

ونشهد على الواجهة الغربية قصة المسيح منذ أسلافه حتى رفعه الله إلى السماء ممثلة في سبعمائة شكل منحوت تنظمه حشوات Tympanum ثلاث وأطر المدخل المعقود Archivolts المحيطة بها وعلى أبدان الأعمدة وتيجانها وفي الشرفة العليا Gallery . وتضم حشوة العقد الوسطى المسيح في جلاله تحيط به رموز أصحاب الأناجيل الأربعة وهي الإنسان المجنح رمز متى الرسول والأسد المجنح رمز مرقس الرسول ، والثور المجنح رمز لوقا الرسول والنسر رمز يوحنا الرسول (لوحة ١٠٠ ، ١٠١) وشيوخ الكنيسة Elders الأربعة والعشرين والملائكة (لوحة ١٠٢) . وتصور حشوة العقد فوق المدخل الأيمن من نفس البوابة الملكية بداية حياة المسيح الدنيوية والبشارة ومولده حيث تعلوها صورة العذراء مريم (لوحة ١٠٣) ، بينما تصف حشوة العقد اليسرى خاتمة حياة المسيح وصعوده * (لوحة ١٠٤) .

وتختص التكوينات الفنية ببهو المدخل الشمالى porch بسيرة مريم حتى موتها وتوحيها ملكة للسماء (لوحة ١٠٥) . ويستكمل بهو المدخل الجنوبي قصة فداء البشرية منتقلا إلى العهد الجديد فيسرد قصة الكنيسة وسيرة آبائها وقديسيها ورؤساء الأديرة وأساقفتها ، منتهيا بلوحة يوم الحساب وبعث الموق من قبورهم (لوحة ١٠٦) ، ويعدّ هذا الموضوع الأخير الذي انتظمته حشوة العقد الوسطى ببهو المدخل الجنوبي هو ذروة التكوين الإيقونوغرافى كله . وفي الوقت نفسه ثمة سجل مرثى كامل لفكر العصور الوسطى ، ذلك أن العدد الوفير من التماثيل والأشكال المنحوتة نحتا بارزا بالإضافة إلى الزجاج المعشق الملون يشكّل بحق موسوعة مرثية تضم معارف القرن الثالث عشر جمعاء . وهكذا تقدم هذه التمثيلات معرضا مصورا للعصور الوسطى مقابلا « للموسوعة اللاهوتية الجامعة » (٣٧) التي ضمّنها توما الأكويني مختلف التساؤلات والإجابات المتعلقة بالمسائل اللاهوتية ، ومشابها كذلك لكتاب « المرأة الكبرى » (٣٨) لقائسان من بوفيه الذى قسّم المعارف إلى جملة مزايا هي الطبيعة والمعرفة والتاريخ ، أضيف إليها فيما بعد مرآة الأخلاق ، حيث تتمثل مرآة الطبيعة في منحوتات الحيوان والنبات ، كما تتمثل مرآة المعرفة في المنحوتات المعبرة عن الفنون السبعة وعلامات البروج وتنوع الأنشطة الزراعية على مدى شهور السنة .

Speculum Majus (٣٨)

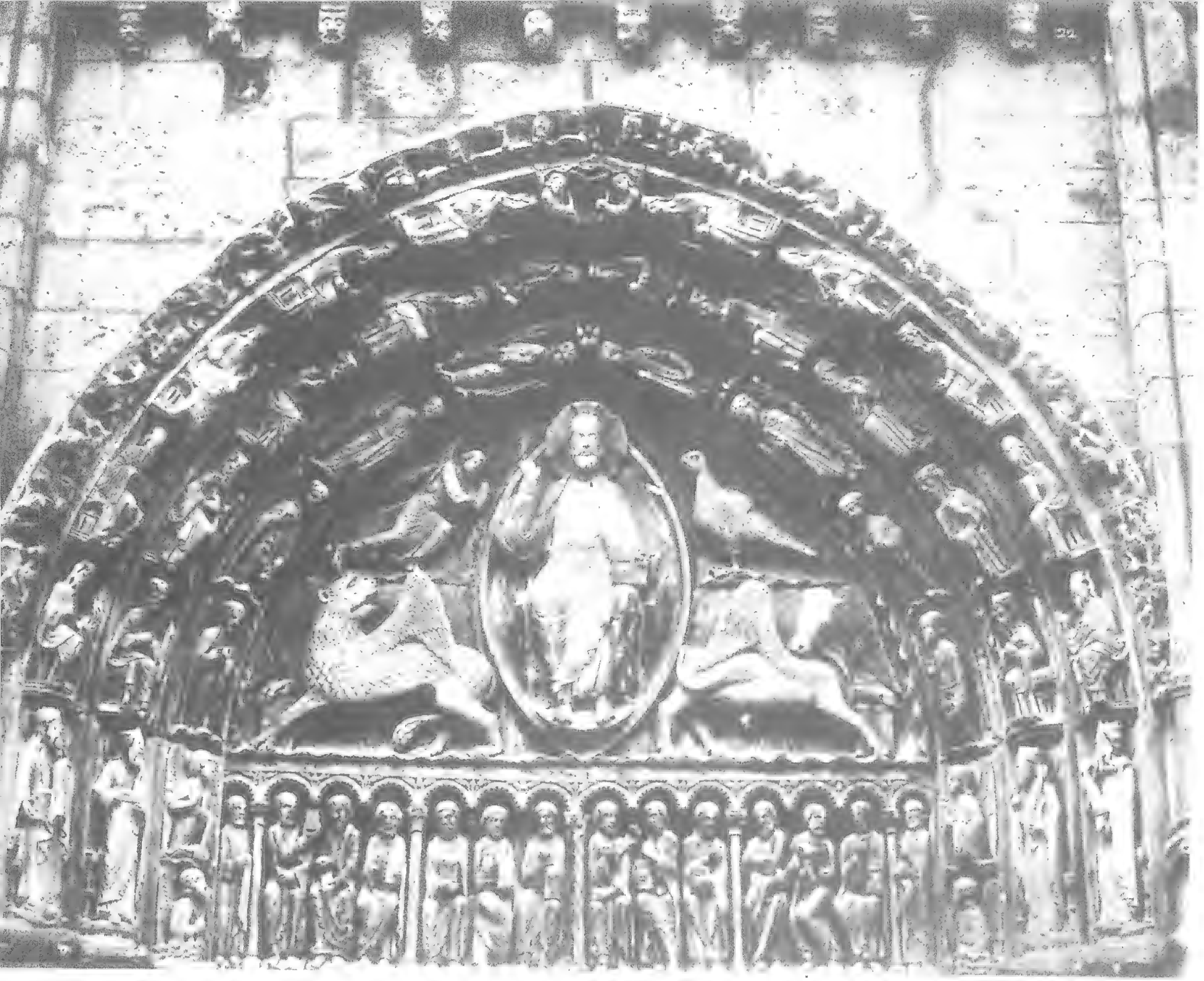
Summa Theologiae (٣٧)

(*) Ascension ثمة مصدران في العهد الجديد يعرضان لصعود المسيح أو انتهاء وجوده الجسدى على الأرض . يقول

أولهما : « ورفع يديه وباركهم . وفيما هو يباركهم انفرد عنهم وأصعد إلى السماء » (لوقا ٢٤ : ٥١) . ويجدّد

المصدر الثانى هذه الواقعة بوضوح أشد حين يقول : « ولما قال هذا ارتفع وهم ينظرون . وأخذته سحابة عن أعينهم »

(أعمال الرسل ١ : ٩) . وما من فنان من الفنانين العظام لم يطرق هذا الموضوع الأثيرى في العالم المسيحى [م.م.م.ث] .



لوحة ١٠٠ ، ١٠١ . كاتدرائية شارتر . بوابة الملوك . حشوة العقد الوسطى . المسيح في جلاله تحيط به رموز أصحاب الأناجيل الأربعة .

وتتمثل مرآة التاريخ في قصة البشرية منذ آدم وحواء حتى يوم الحساب . وتتمثل مرآة الأخلاق في منحوتات الفضائل والردائل وفي وصف « العذارى الحكيمات والعذارى الجاهلات » (٣٩) . وإلى مشاهد الإنجيل

(٣٩) العذارى الحكيمات والعذارى الجاهلات Wise and foolish Virgins . يشبه يسوع المسيح ملكوت السموات بعشر عذارى تناولن مصابيحهن وخرجن للقاء العريس ، وكانت خمس منهن حكيما وخمس جاهلات . وعلى حين أخذت الحكيمات زيتا مع المصابيح تقاعست الجاهلات عن أخذ الزيت ، غير أن العريس أبطأ في الوصول في الموعد المحدد فنعسن واستغرقن في النوم . وفي منتصف الليل سمعن من يعلن وصول العريس ويدعوهن للقائه ، فنهضن جميعا وأعددن مصابيحهن ، وإذا مصابيح الجاهلات لا تتقد لخلوها من الزيت ، فطلبن من الحكيمات إعارتهن من زيتهن غير أنهن اعتذرن خشية أن ينفذ زيتهن قبل الأوان ونصحن زميلاتهن بالتوجه إلى السوق لشراء ما يلزمهن من زيت . وفيما هن غائبات جاء العريس فدخلت الحكيمات معه إلى القاعة وأغلق الباب . وعندما عادت الجاهلات سألن الرب أن يفتح لهن الباب فأنكرهن . وقد سجل الفنان والشاعر الإنجليزي وليام بليك هذا الموضوع في لوحته المحفوظة في التيت جاليري بلندن [م.م.م.ث] .

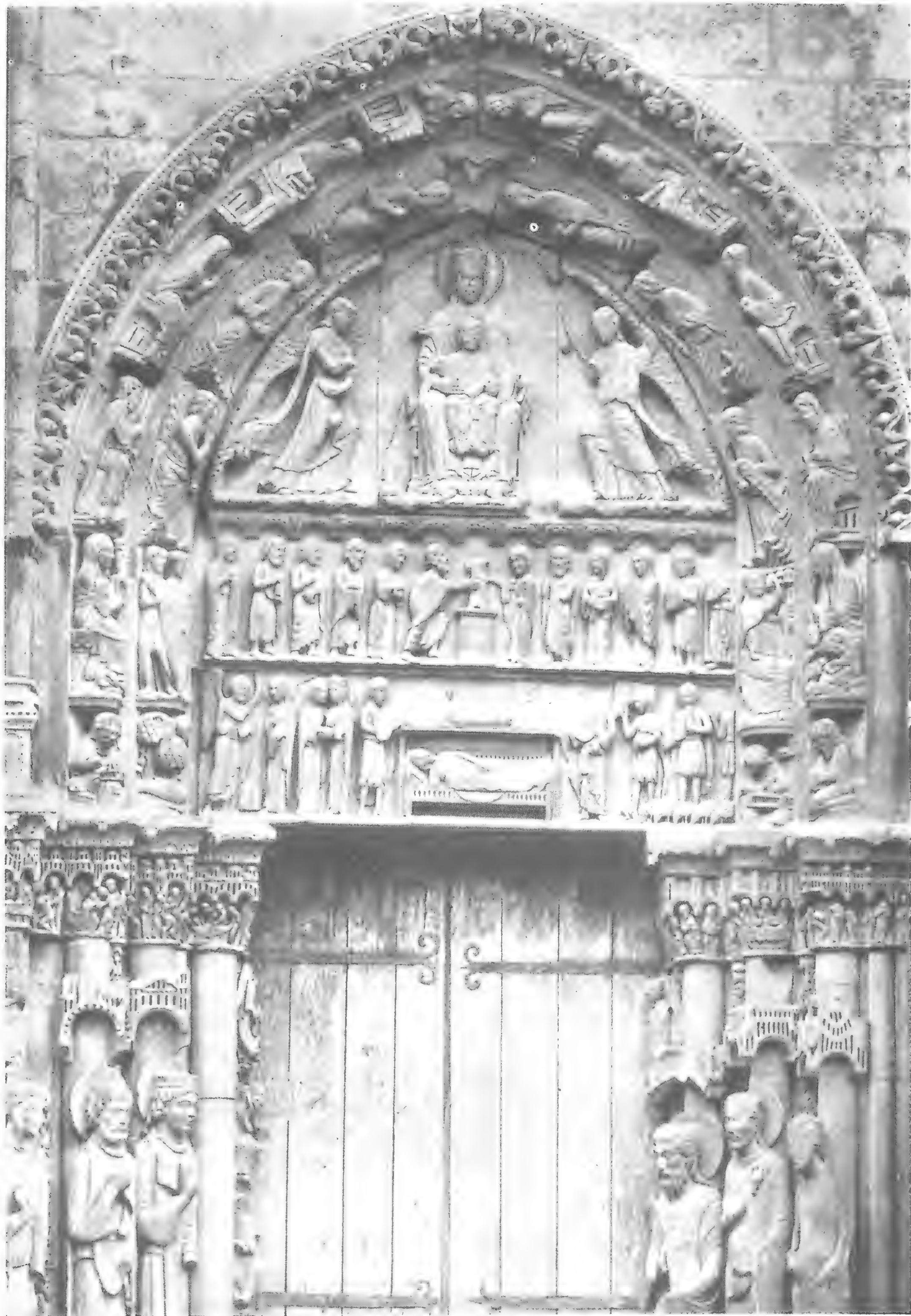


المألوفة والأساطير المتوارثة عن حياة القديسين كان أيضا ثمة موضع لمنحوتات تتناول المأثورات القديمة والتاريخ المعاصر والدواب المستخدمة في الحقول المتاخمة والشياطين (لوحة ١٠٧) وخرافيّ الحيوان والحكايا الخرافية ، وكذا تضم بورتريهات الأمراء والتجار وتماثيل الملائكة التي تفيض وسامة وجمالا إلى جوار أشكال المخلوقات الجروتسكية^(٤٠) البشعة التي كانت تستخدم إما ميازيب للمياه أو عناصر زخرفية تنطلق من فوق

(٤٠) Grotesque أسلوب تصويرى وجد منقوشا على جدران الكهوف الطبيعية وفي أطلال المباني الرومانية القديمة . ومن أجل هذا غلب عليه اسم Grotesque المشتق من كلمة grotta الإيطالية التي تعنى الكهف . وهو فن زخرفى نحتنا وتصويرا وعمارة ، ويتميز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تمت إلى الواقع بسبب . وتكون عادة متشابكة تمازجها أشكال نباتية وزهور وثمار وأكاليل وما شابهها في تكوينات مهجّنة شاذة عجيبة . وهى وإن كانت مستساغة فنيا غير أن فيها غلوّ في التشويه أو مجاوزة الحدّ فيما هو طبيعى أو فيما يخالف الواقع مما يخرج به إلى العبث المازح أو القبح المثير للسخرية والازدراء أو البشاعة المثيرة للهول والفرع أو الكاريكاتير الذى يحرك في النفس الفكاهة والتندر لسخفه وغرابتة ، وهى إلى هذا على جانب مكين من الحبكة الفنية [م.م.م.ث] .



لوحة ١٠٢ . كاتدرائية شارتر . الواجهة الغربية . بوابة الملك . حشوة العقد الوسطى . شيوخ الكنيسة الأربعة والعشرين والملائكة . (تفصيل) .



لوحة ١٠٣ . كاتدرائية شارتر . البوابة الملكية . حشوة العقد في الواجهة الغربية فوق المدخل الأيمن . العذراء والطفل .

كرانيش السقف أو تفاجىء الأعين متخفية هنا وهناك في مواضع غير متوقعة ، وكذلك التماثيل الرامزة للفنون والفضائل والردائل . ولقد اكتسبت هذه المنحوتات أهمية كبرى لخطورة شأنها ووظيفتها باعتبارها « إنجيل الفقراء » و « كتاب الأميين » . وهكذا غدت إيقونوغرافية كاتدرائية شارتر نوعا من الموسوعات المرئية والدينيوية ، وصارت الكاتدرائية التي أصبحت مركز نشاط المدينة وحدة متكاملة معبرة عن أسلوب الحياة في عصرها . وعلى هذا النحو الذي جمعت فيه كاتدرائية العصور الوسطى بين الشمول وضخامة الحجم ، واحتواء الوفرة الغزيرة من المعارف ، ومرونة عمارتها وقابليتها للتطور المتصل ما جعلها مؤسسة جليلة الشأن عميقة الأثر في حياة مجتمعيها المعاصر .

وإذ كان عدد التمثيلات المنحوتة كبيرا حتى ليتطلب وصفها تفصيلا مجلدات عدة فسأقصر الوصف على تكوينين نموذجيين : أحدهما هو بوابة العذراء مريم بالواجهة الغربية من القرن الثاني عشر ، وثانيهما هو جزء من مثيلها ببهو المدخل الشمالى من القرن الثالث عشر .

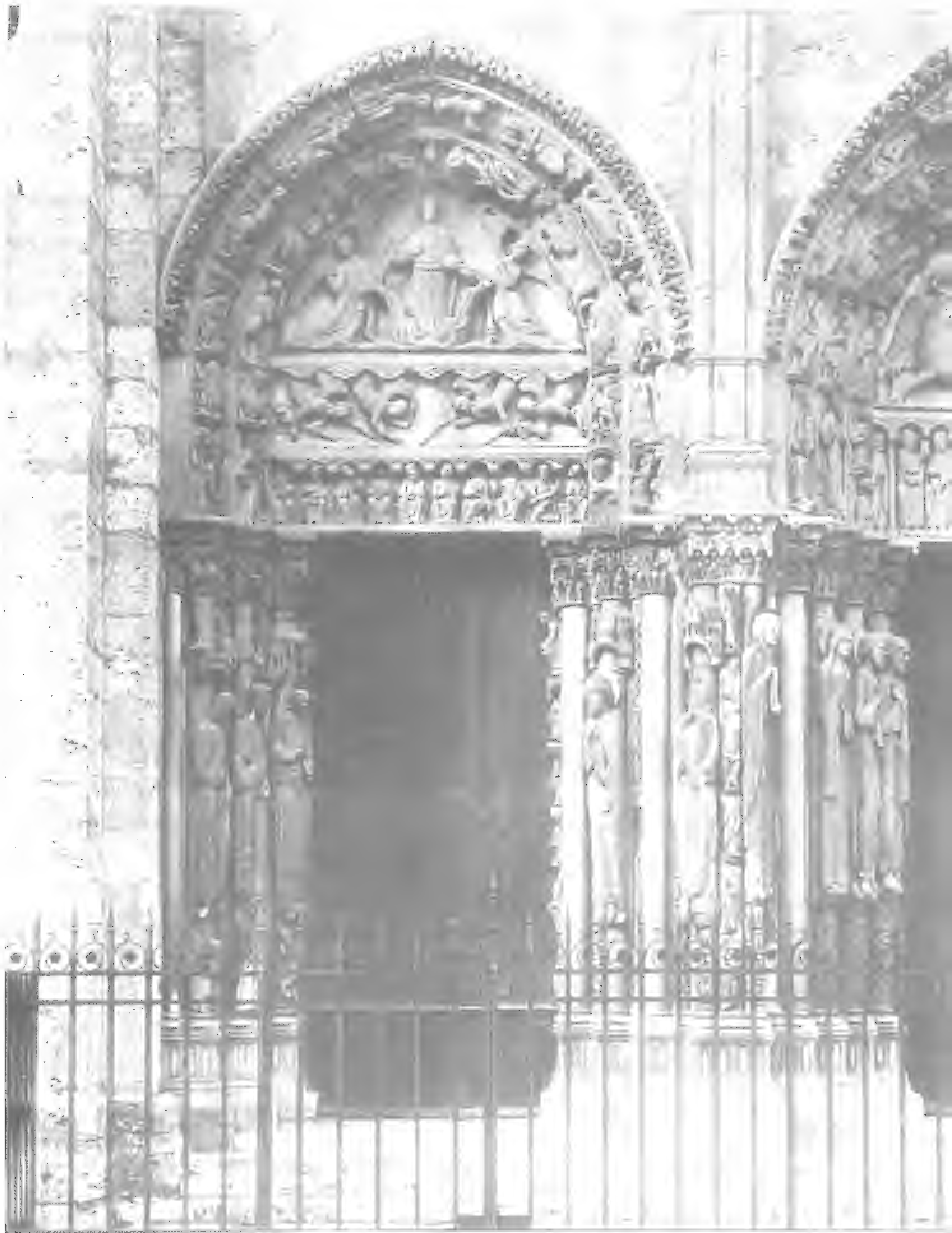
وتعدّ واجهة « بوابة العذراء » بكاتدرائية شارتر (لوحة ١٠٣) نموذجا للتكوين القوطى المبكر احتذته كافة كنائس نوتردام التالية . وتروى هذه الواجهة قصة العذراء ببساطة في ثلاث لوحات من النقش البارز ؛ فنرى في الجزء الأدنى الأيسر مشهد البشارة حيث الملاك جبريل المجنح والعذراء مريم ، يليهما مشهد زيارة العذراء للقديسة إليصابات Visitation^(٤١) ، ثم مشهد ولادة المسيح في الوسط ، ثم الرعاية وسط أغنامهم في سبيلهم إلى السجود للطفل يسوع ، تماما مثلما يأتى الرعاية المعاصرون من الحقول والمراعى المتاخمة لشارتر للتعبّد في كنيسة مريم العذراء . ويسجل الشريط الأوسط « تقدمة يسوع الطفل في الهيكل ، ويكاد موضعه فوق الهيكل يُنبئ بفدائه للبشرية بعدُ . ويتوافد الأصدقاء من كلا الجانبين حاملين الهدايا ، بينما تجلس العذراء في المساحة العلوية متوجة فوق عرشها حاملة طفلها ، وعلى جانبيها اثنان من رؤساء الملائكة . ويبدو النحت البارز للعذراء مواجهها وكأنها ملكة تتقبّل الولاء من الناس ، حانين هاماتهم عند ولوجهم الكاتدرائية من البوابة .

ويسترعى انتباه المشاهد الأشكال الرامزة لصفاتها وشمائلها في أطر المدخل المعقود Archivolts المحيطة بحشوة العقد tympanum والموحية بشدة ارتباط العذراء مريم بالفنون السبعة^(٤٢) مثلما كانت الربة أثينا راعية الفكر . وقد ذهب ألبرتوس ماجنوس في مؤلفه « الكتاب المرمي »^(٤٣) إلى أن العذراء كانت تجيد شتى

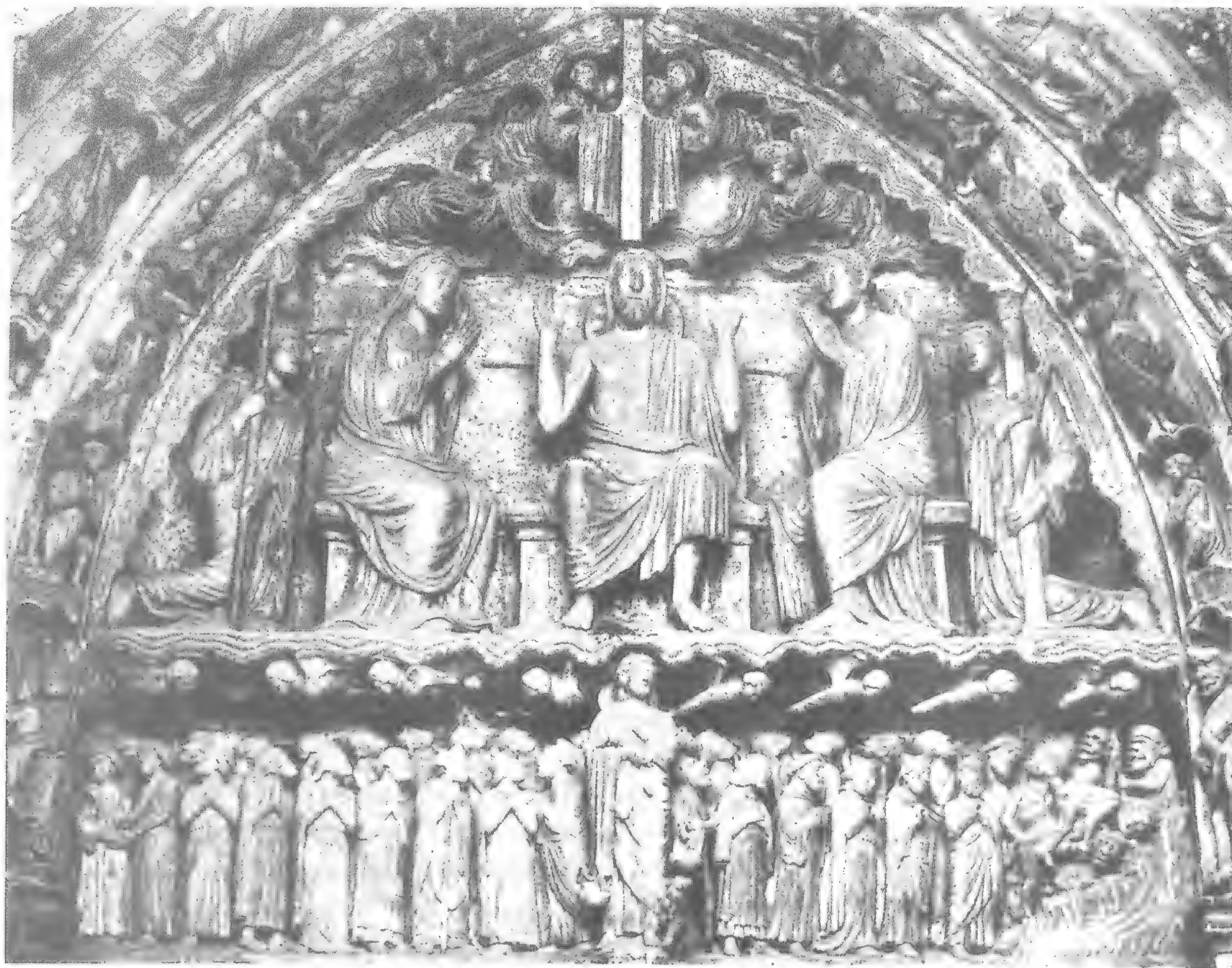
(٤١) Visitation زيارة العذراء للقديسة إليصابات أم يوحنا المعمدان وابنة خال مريم ، وتظهر في صور الزيارة وصور ميلاد يوحنا المعمدان في شكل امرأة مسنة . والزيارة هي الاسم الذى يطلق في فن التصوير على اللوحات التى تمثل زيارة العذراء مريم بعد أن حملت لابنة خالها إليصابات التى كانت هي الأخرى في شهر حملها السادس بعد أن ظلت عاقرا طوال حياتها وبشرها الملاك جبريل بأنها سترزق بيوحنا المعمدان (إنجيل لوقا ١ : ٣٦-٥٦) . وتظهران في الفن القوطى تحيى إحداهما الأخرى بإيماءة . وفي عصر النهضة تظهران متعانقتين . وفي فن الحركة المناهضة للإصلاح الدينى تظهر إليصابات وهي تجنح راكمة في إجلال أمام العذراء . وعادة ما يقع هذا المشهد أمام بيت زكريا كبير كهنة المعبد وزوج إليصابات التى تبدو في هيئة سيدة مسنة أمام العذراء الفتية . وقد تظهران وحدهما أو بصحبة رجلين - ولا سيما خلال القرن السادس عشر في التصوير البندقي - هما زكريا ويوسف زوج مريم . وفي التصوير البيزنطى يظهر طفل يحمل على كتفه عصا تتدلى منها سلة . وعلى جانب الصورة حظيرة مقيّد إليها بغل يأكل [م.م.م.ث] .

(٤٢) Liberal arts وهى الدراسات النظرية العامة التى تدرّس بكلية أو جامعة لا يقصد بها تأهيل الطالب لمهنة معينة بل لتوسيع معلوماته وثقافته العامة وتنمية قدراته العقلية ، وتشمل العلوم الثلاثة Trivium وهى النحو والبلاغة والمنطق ، وكذا الفنون الأربعة Quadrivium وهى الحساب والموسيقى والهندسة والفلك [معجم مصطلحات الأدب . د. مجدى وهبة] .

(٤٣) Mariale .

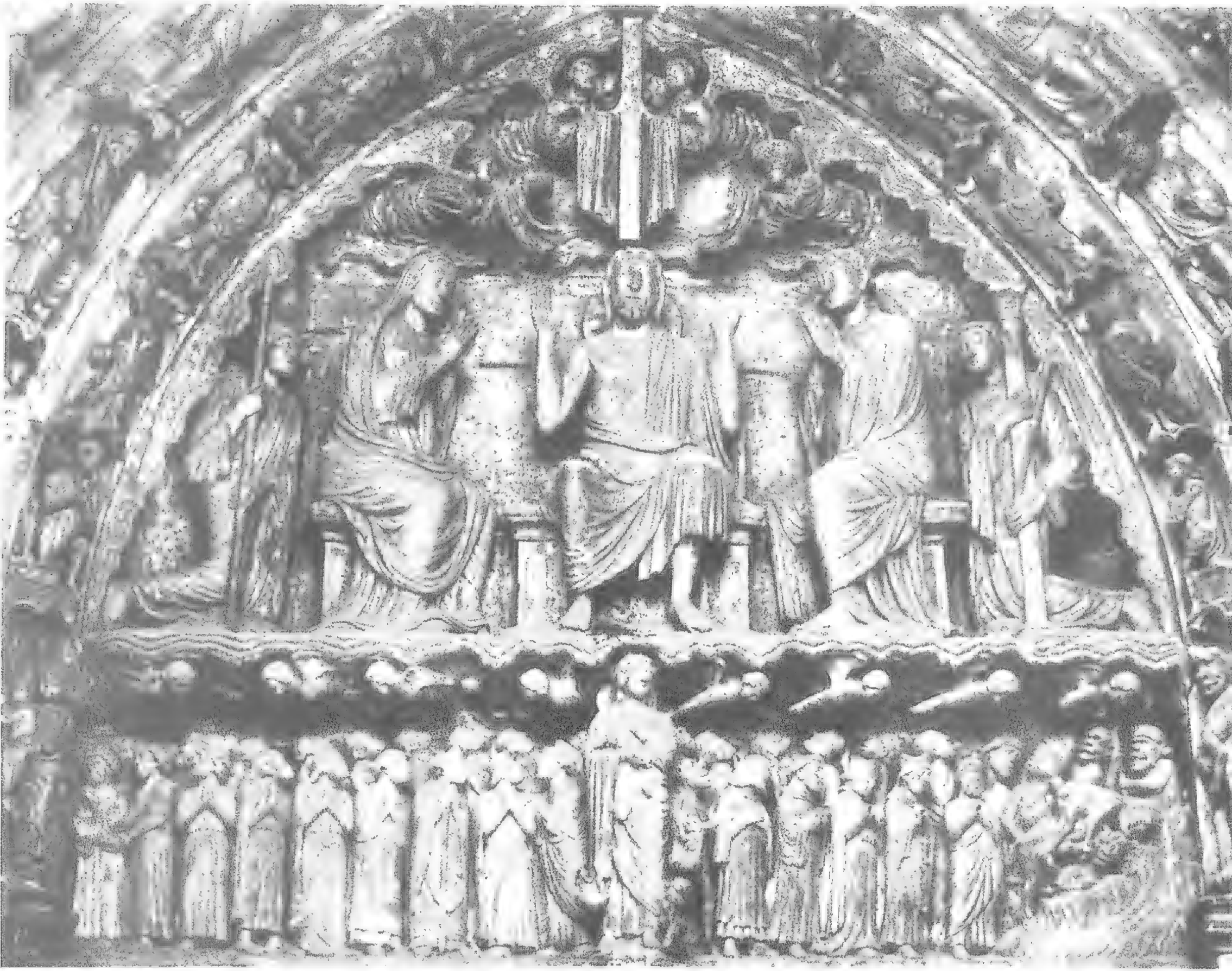


لوحة ١٠٤ . كاتدرائية شارتر . البوابة الملكية . حشوة العقد اليسرى . صعود المسيح .



لوحة ١٠٦ . كاتدرائية شارتر . بهو المدخل الجنوبي . حشوة عقد يوم الحساب وبعث الموتى من القبور .

والخطابة . ونشهد بعدهم إقليدس وربة الهندسة وكلاهما مستغرق في حساباته . وعلى نفس الشريط مع انحدار قوس الإطار نحو الركن الأيمن نرى شكلاً يمثل الرياضيات وربما كان بويثيوس ، ومن تحته ربة الفلك تتطلع إلى النجوم حاملة « مكياًلاً » يرمز للعلاقة بين علم الفلك والتقويم السنوي وهو أمر له شأنه بالنسبة لإقليم زراعي كشارتر ، كما يجسد بطليموس الذي عزي إليه أهل العصور الوسطى ابتكار الساعة والتقويم السنوي . وفي أدنى اللوحة نرى رمز النحو (لوحة ١٠٨) ودوناتوس أحد النحاة الرومان ، وعلى حين تحمل ربة النحو بيسراها كتاباً مفتوحاً تمسك يمينها بخيزرانة المعلم فوق رأسى تلميذين صغيرين يضحك أحدهما وهو يشد شعر زميله . ثم نصل إلى الشخصيتين الأخيرتين في مجموعة الفنون السبعة في أدنى الإطار فنرى بيثاجوراس (لوحة ١٠٩) مكتشف نظرية الموسيقى منكبا على الكتابة بطريقة العصور الوسطى والقمطر مستند على فخذه ، ومن ورائه رف على الحائط تصطف به أدوات الكتابة والممحاة . ويعلوه شكل يمثل ربة الموسيقى وقد أحاطت بها الآلات الموسيقية (لوحة ١١٠) حيث نشهد من ورائها آلة المونوكورد



لوحة ١٠٦ . كاتدرائية شارتر . بهو المدخل الجنوبي . حشوة عقد يوم الحساب وبعث الموتى من القبور .

والخطابة . ونشهد بعدهم إقليدس وربة الهندسة وكلاهما مستغرق في حساباته . وعلى نفس الشريط مع انحدار قوس الإطار نحو الركن الأيمن نرى شكلاً يمثل الرياضيات وربما كان بويثيوس ، ومن تحته ربة الفلك تتطلع إلى النجوم حاملة « مكياًلاً » يرمز للعلاقة بين علم الفلك والتقويم السنوي وهو أمر له شأنه بالنسبة لإقليم زراعي كشارتر ، كما يجسد بطليموس الذي عزي إليه أهل العصور الوسطى ابتكار الساعة والتقويم السنوي . وفي أدنى اللوحة نرى رمز النحو (لوحة ١٠٨) ودوناتوس أحد النحاة الرومان ، وعلى حين تحمل ربة النحو بيسراها كتاباً مفتوحاً تمسك يمينها بخيزرانة المعلم فوق رأسى تلميذين صغيرين يضحك أحدهما وهو يشد شعر زميله . ثم نصل إلى الشخصيتين الأخيرتين في مجموعة الفنون السبعة في أدنى الإطار فنرى بيثاجوراس (لوحة ١٠٩) مكتشف نظرية الموسيقى منكبا على الكتابة بطريقة العصور الوسطى والقمطر مستند على فخذه ، ومن ورائه رف على الحائط تصطف به أدوات الكتابة والممحاة . ويعلوه شكل يمثل ربة الموسيقى وقد أحاطت بها الآلات الموسيقية (لوحة ١١٠) حيث نشهد من ورائها آلة المونوكورد

التي بها تقاس المسافات الموسيقية لضبط ذبذبات الطبقات الموسيقية ، وفوق ججرتها آلة السنطير ، كما علقت على الحائط ثلاث آلات قيول ثلاثية الأوتار . وتبدو الربة وهي تفرع مجموعة الأجراس الموسيقية التي تشير إلى اكتشاف پيثاجوراس للعلاقات الحسابية التي تحدّد المسافات التامة للأوكتاف والخامسة والرابعة . ويتجلى من شكل پيثاجوراس المفكر وربة الموسيقى العازفة أن شارتر كانت مركزا هاما للموسيقى بجانبها النظرى والعملى .

وتكشف المقارنة بين هذه الأشكال التي تمثل الفنون السبعة وبين الأشكال الموجودة فوق بهو المدخل الشمالى Porch إلى أى حد قد ازداد الفضول العقلانى خلال القرن التالى ، فبعد أن أشربت الجامعات التقاليد الإنسانية للفنون السبعة التي كانت تدرس فى مدارس الكاتدرائية ، انتظمت بها أيضا دراسة اللاهوت والطب والقانون ، فترى تجسيدا للفلسفة فى شخص أرسطو ، وكذلك للهندسة التي اندمجت هنا مع العمارة ممثلة فى شخص أرشميدس ، والطب ممثلا فى شخص أبقراط ، هذا إلى دراسات أخرى غير جامعية مثل التصوير ممثلا فى شخص الفنان الإغريقى أپيلليس وصياغة المعادن ممثلة فى شخص توبال قاين Tubal-cain « الضارب كل آلة من نحاس وحديد » والزراعة التي يمثلها فريق مكون من آدم وقابيل وهابيل .

أما بهو الدخول الشمالى الذى لا يضارع بمدخله المهيبة الثلاثة portals والتي تمتد بعرض ستة وثلاثين مترا ممتدة بموازة القاعة العرضية Transept بأكملها فتعد بالقياس إلى الواجهة الغربية أكثر إتقانا وتحرا فى تفاصيلها الزخرفية ، وهى هبة من الأسرة المالكة الفرنسية ، يرجع تشييدها وزخرفتها إلى عهد الملك لويس الثامن وعهد الوصاية التي تولتها زوجته بلانش القشتالية ثم عهد ابنه لويس التاسع (سان لوى) . وهو ما استغرق الأرباع الثلاثة الأولى من القرن الثالث عشر . وقد اتخذ هذا البهو أيضا اسم العذراء إذ يفيض فى تناول موضوعات بوابة العذراء الموجودة بالمدخل المهيبة الغربى إفاضة شبه موسوعية . فترى مشاهد البشارة وميلاد المسيح وطفولته على المدخل المهيبة الأيسر . بينما نرى مشاهد موتها وصعودها فوق عارضة المدخل المهيبة الأوسط ، كما نرى تتويجها ملكة للسماء فوق حشوة العقد . كما تكشف عن دلالاتها وشمائلها سلسلة بعد أخرى من التمثيلات فوق أطر المدخل المعقودة Archivolts ، مثل المطوبون^(٤٤) الأربعة عشر وتجسيدات النساء الإثني عشر اللاتي يمثلن حياة العمل وحياة التأمل . هذا إلى تمائيل عضادى المدخل Jamb Figures الرائعة ، فترى من بينها تمائيل الأنبياء داود وصمويل وموسى وإبراهيم مع ابنه اسحق وملشيصادق (لوحة ١١١ ، ١١٢) ثم ما أروع الشكل الممثل لحنه حامله ابنتها مريم بين ذراعيها (لوحة ١١٣) وهى اللوحة التي تزين العمود الناصف Trumeau بالمدخل المهيبة الأوسط . ويعد هذا الشكل أحد روائع طراز النحت القوطى بخطوط أطواء الرداء المتساوقة والوجه الوقور المعبر عن أسمى سجايا الأمومة . ولا نستطيع أن نغفل لوحة ميلاد المسيح التي بالسرداب (القبو) أسفل المذبح ، وهى ترجع إلى القرن الثالث عشر (لوحة ١١٤ ، ١١٥) فالمشاهدون لا يملكون غير الإعجاب بصدق تعبيرها وما يبدو فيها من الوداعة التي تشيع فى وجهى العذراء وطفلها .

ويلفتنا أن عقود بهو الدخول الجنوبى مدببة أكثر من سابقاتها ، كما أن السقف المسنن الذى يعلوها يضاعف من الإحساس بانطلاقها الرأسى . كذلك يتيح تراجع البهو عمقا مزيدا من تلاعب الضوء والظل

(٤٤) Heavenly Beatitudes : المطوبون أو المغبوطون الأربعة عشر هم تلاميذ المسيح الإثني عشر ، أضيف إليهم فى المشاهد المسيحية قديسان أجريت عليهما القرعة لاختيار أحدهما ليحل محل يهوذا الخائن الذى أسلم المسيح .

لوحة ١٠٧ . كاندراية
شارتر . الشيطان
يختطف روحاً .





لوحة ١٠٨ : البوابة الملكية. بوابة العذراء. إطار المدخل المعقود. حشوة العقد في الواجهة الغربية فوق المدخل الأيمن. الركن الأيسر: أقطاب الفنون.



لوحة ١٠٩ . كاندراية شارتر . إطار المدخل المعقود : پشاجوراس .



لوحة ١١٠ : كاتدرائية شارتر . إطار المدخل المعقود : ربة الموسيقى



لوحة ١١١ : كاتدرائية شارتر . البوابة الشمالية . تمثال عضادة المدخل . الأنبياء داود وموسى وصمويل وإبراهيم ومعه ابنه إسحق .

لوحة ١١٢ . كاتدرائية شارتر . تمثال عضادة المدخل :
ابراهيم ومعه ابنه اسحق . (تفصيل) .



لوحة ١١٣ : كاتدرائية شارتر . عمود ناصف بالمدخل المهيّب الأوسط .
القديسة حنة حاملة ابنتها مريم بين ذراعيها .





لوحة ١١٤ . كاتدرائية شارتر . ميلاد المسيح : بالسرداب أسفل المذبح .

فوق المنحوتات الغزيرة الوفيرة بحيث لم تدع حيزاً من قواعد الأعمدة حتى قمة السقف المسنّم إلا شغلته . كذا يسترعى انتباهنا أن أشكال الأجساد في كل من البهوين الشمالى والجنوبى ذات نسب طبيعية بالمقارنة بأشكال الواجهة الغربية ، وأن وضعاتها شديدة التنوع وبعيدة عن الطابع المألوف المتعارف عليه ، كما تحمل قسّمات الوجوه مزيداً من الحيوية . وجاء تمثيل الحيوان والنبات أقرب إلى النزعة الطبيعية ، وتكشف مقارنة أشكال الشخص مع أشخاص الواجهة الغربية — التى لا تعبر عن شخصيات بعينها — عن تميّز فردى تبدو معه هذه الشخص وكأنها بورتريهات لأشخاص على قيد الحياة . ومن هنا يتضح من تطور الأسلوب كيف تنازل النحت القوطى عن قدر من الضخامة السابقة عليه ، كما ازداد ارتباطه بالعمارة .



لوحة ١١٥ . كاتدرائية شارتر . ميلاد المسيح (تفصيل) .

الزجاج المعشق الملون بكاتدرائية شارتر

إن نوافذ ممشى كنيسة سان دني بباريس ذات اللون الأزرق المتألق والتي صُنعت عام ١١٤٦ ، وكذا نوافذ كنيسة سانت شابل بباريس ذات اللون الأرجواني الفاتح التي صُنعت عام ١٢٤٨ ، هذه وتلك تشير الى بداية ونهاية المرحلة التي بلغ فيها الزجاج المعشق الملون الفرنسي أوج كماله . ففي هذه المرحلة زُيّنت المئات من الكنائس الكبرى بل والكنائس المتواضعة بالريف ، هذا الى الكاتدرائيات العظمى بروائع من الزجاج الملون . غير أن الكثير منها قد نالت منه يد الزمن بسبب الحروب أو إهمال شأنها أو بما أدخل عليها من ترميمات خاطئة . وعلى الرغم من هذا كله فما زالت بقية رائعة من لوحات الزجاج الملون في بورج ولومانز وپواتييه وسانس وباريس وغيرها ، وإن لم يكن منها ما يضارع ما تضمّه كاتدرائية نوتردام ده شارتر من لوحات ، تعدّ أبداع ما أنجزته العصور الوسطى .

وكانت صناعة الزجاج الملون ابتكاراً من إبداع الخميين القدامى ، لذا كانت من الغموض بمكان مما جعلها مرتبطة بكل ألوان المَعْمَيَات . ومن هذا ما يُقال من أن الزجاج الأزرق الشهير بكاتدرائية شارتر من مسحوق الياقوت وأن الزجاج الأحمر القاني من خلط الصَّبغ الأحمر بالتبر . ولكن ما لبث أن كُشف عن هذا الغموض الستار حين وقعت لنا مخطوطة الراهب ثيوفيلوس الذي عاش بألمانيا في مطلع القرن الثاني عشر ، فقد ذكر فيه الأساليب المتنوعة لصناعة الزجاج الملون التي كانت تستخدم فيها رمال الأنهار الدقيقة مع مقدارين من رماد خشب الزان وأعواد نبات السرخس المحروق ، ويُضاف الى هذا كله قدر قليل من الملح يُعين على صهر تلك المواد ، ويظل هذا المزيج في درجة الانصهار الكامل ساعات عدّة .

ولم يكن عَرَضاً أن تكون شارتر مركزاً لصناعة الزجاج الملون فهي تتاخم نهراً رماله بالغة النعومة ، كما كانت الى جانبها غابات مليئة بشجر الزان وأراضٍ ممتدة ينبت فيها السرخس . والزجاج المكوّن من رماد

خشب الزان ورمال النهر النقية يكون لونه أخضر باهتاً ، وحين يُصهر يتحول الى لون قرنفلي ووردي أو أرجواني بعد أن يُضاف إليه شيء من المنجنيز . أما الألوان الأخرى فتكون بإضافة بعض الأكاسيد المعدنية ، فاللون الأخضر والأرجواني يُحصل عليه بإضافة مركبات المنجنيز ، واللون الأصفر يُحصل عليه بإضافة أكسيد الحديد ، واللون الأحمر يُحصل عليه بإضافة أكسيد النحاس ، واللون الأزرق الشهير والمأثور عن كاتدرائية شارتر يُحصل عليه بإضافة الكوبلت ، وكان وحده يُستجلب من أماكن بعيدة . والغريب أنه بهذه الأسباب الأولية استطاع صانعو الزجاج الملون في شارتر أن يُدعوا ألواناً على درجات لا تبارى ، ومن ذلك الأخضر الزمردى والأحمر الساخن والوهج والأزرق السماوى ومع هذه الألوان الأساسية فثمة تدرجات لونية أخرى جاءت عرضاً لا قصداً مثل الأخضر الزيتونى والبني والأرجواني الضارب الى البنى أو الوردى . وكان سُمك لوح الزجاج بين ملليمترين وستة ملليمترات . وإذا كان الزجاج الأحمر لا يتيح للضوء أن ينفذ النفاذ كله لذا كان يخلط بخلط أبيض ، ومن هنا نشأت تلك التعاريق والتجزيعات التي تبدو في الألواح الزجاجية ذات اللون الأحمر . واستخدم بأخرة طلاء الميناء الشفاف الذي كان يُطرح على الألواح ثم يُعرض لحرارة عالية . وكان صانعو الزجاج الملون يؤدون مهمتهم حيث تكون المباني التي ستزود بالزجاج الملون حتى لا تكون ثمة مشقة أو خطورة في نقل الألواح الزجاجية .

وكان من بين ما يثار في دروس يوم الأحد خلال العصور الوسطى هذا السؤال : ما الذى على المؤمن أن يفعله حين يختلف إلى الكنيسة ؟ وكان الجواب هو أن يضع إصبعه في حوض الماء المبارك ويرشم علامة الصليب بإصبعه ثم يأخذ في الطواف في أرجاء الكنيسة متطلعا الى الزجاج وما عليه من رسوم وصور فهي تُغنى من يجهل القراءة بما فيها من أحداث مسيحية .

ولم تكن يد الزمن العابر رفيعة بالمنحوتات الخارجية بكاتدرائية شارتر ، بل إن العوامل الطبيعية قد طمست الألوان المتعددة التي كانت تكسوها وانتزعت رقائق الذهب التي تألقت يوما على بعض أجزائها ، ومن هنا يحس بالشجن زائرها الذي أتيح له أن يقرأ ماضى هذه المنحوتات فإذا هو لا يرى ما يحرك الأثر في نفسه غير تدفق الخطوط المنحوتة وتلاعب الضوء والظل الذى يلطف من حدة اللون الرمادى الحالى لهذه المنحوتات . غير أنه ما يكاد يدلف الى داخل الكاتدرائية حتى تغشاه بهجة تذهب شجته ، فإذا ذكريات الماضى تتمثل أمامه فيما يراه من تألق الزجاج المعشق الملون بثرائه العميم من ألوان زاهية تتراءى في لوحات تعددها ثلاث وسبعون ومائة لوحة من الزجاج المعشق تُربى مساحتها على ألفى متر مربع ، ما تكاد تقع عيون المشاهدين عليها حتى تغشاهم غشية ثم نشوة تردهم الى ذلك الإعجاز الذى ألهمه فنان العصور الوسطى فشيّد هذا المعبد لـ « ملكة السماء » والذى يتجلّى فيه الارتباط الخلاق بين العنصرين الإنشائى والزخرفى والاختيار الحاذق لمواقع المنحوتات ولوحات الزجاج لتشكّل وحدة متكاملة مع بقية المبنى الذى لم يحىء عن صدفة ، ولم تلعب العشوائية أى دور في تصميمه المحكم منذ البداية . فلم يكن الزجاج الملون يُعدّ ذا قيمة إنشائية في فن العمارة حتى بدا لهم أن يستخدموه في سدّ النوافذ والفراغات ، ومن هنا غدا الزجاج المعشق الملون ذا وظيفة رئيسية في الفن المعماري . هذا إلى أنه بدا أقوى من غيره في تحمّل ضغوط الرياح وعوامل المناخ . لهذا كان يُعدّ وفق منهج هندسى يتنظم القضبان الحديدية المحيطة وشرائط الرصاص المتشابكة المسكة بقطع الزجاج المشكلة . وبينما كان على شارتر أن تشاطر المدن المجاورة لها أمجادها المعمارية والنحفية فقد اشتهرت دون غيرها بكونها مركز صناعة الزجاج الملون ، كما أن منجزاتها من الزجاج المعشق بالكاتدرائية سما بها عن أن توضع موضع المقارنة مع أى كاتدرائية أخرى .

وتكاد كل الفنون المرئية تتفق رغم اختلاف سُبلها فيما يتصل بمشكلة الضوء ، فلا مناص من أن يُحسب السطح الخارجى للمبنى حساباً لضوء الشمس ، وكذا تتطلب المنحوتات سواء أكانت نحتاً مجسماً أم نقشا بارزا استخدام الضوء والظل استخداماً معبراً ، وكذا يجرى التصوير سواء أكان جدارياً أم على لوحات مراعيًا تأثير الضوء . وفي كل حالة من هذه الحالات يتلقى المشاهد انطباعه عبر شعاع الضوء المنعكس إلا في حالة الزجاج المعشق الملون حيث يكون الشعاع المباشر موضع الاعتبار الرئيسى للفنان ، لأنه يمروره عبر هذا الوسيط الفريد يكتسب تألقاً أكبر وحدة أشد من أى مادة وسيطة أخرى ، وهذه حقيقة لا مرء فيها ، يعزرها ما في هذا الفن من سحر يشدنا ويُسجينا . ويرتبط استخدام الزجاج المعشق الملون كلوحات جدارية الى حد كبير بالاستخدام المبكر للوحات الفسيفساء ولوحات الفريسكو والمعلقات المطرزة والنسجيات المرسمة . وإذا كان فن الزجاج المعشق قد نما وتطور في العصر الرومانسكى فإنه لم يحظ بمكانته الايقونوغرافية على قدم المساواة مع النحت والتصوير إلا مع بواكير العصر القوطى حين شيد الأب سوجيه كنيسة سان دنى St. Denis فاخفت الجدران أو كادت نتيجة ما فرضه منطق تصميم الكاتدرائية القائم على الأكتاف والدعائم المهيمنة هيمنة تامة على داخل الكاتدرائية أكثر من قيامه على الجدران الحاملة ، وكذلك لما بلغته القبوات من ارتفاع شاق تعذر معه استخدام التصاوير الجدارية وتصاوير السقوف فتجلت فراغات الشبايك بوصفها السطح الوحيد المتاح للزخارف المصورة . ويات على الفنان القوطى أن يثير انتباه المشاهدين بنسج لوحات زجاجية ملونة تنافس النسجيات المرسمة ، فبرع في تشكيل العديد من الألوان بإضافة معادن معينة الى الزجاج وهو في حالة الانصهار ، حتى إذا بردت ألواح الزجاج أخذ الفنان في تجزئتها الى قطع صغيرة تشكل التصميم الذى سبق له إعدادة . وكانت قطع الزجاج المتنوعة التى تتراوح مساحاتها بين أربعين وثمانين سنتيمترا يُضم بعضها الى بعض بشرائط أو قضبان من الرصاص تؤدي مهمة الخطوط المحوطة المحددة ، وترتبط القطع الزجاجية كلها ببعضها ببعض ، كما أنها كانت تخفف من شدة الألوان القوية . أما التفاصيل الدقيقة مثل قسّمات الوجه والأيدى وأطواء الثياب وما إليها ، فهذه كلها تُرسم باليد مع وضع لمسات التجسيم هنا وهناك . والمادة التى تُرسم بها تكون عادة من أكاسيد معدنية تُسخن أولاً ، وبعد أن يتم الرسم تُعرض الألواح الزجاجية لدرجة حرارة عالية . وتثبت اللوحة بعد ملئها لفراغ الشباك في أطر الحديد التى تشدّها وتأخذ مكانها حيث تطوّقها الحجارة بإحكام تام ، وكانت أطر النوافذ في شارتر أولاً خشبية ثم ما لبثت أن استبدل بها أطر حديدية . فإذا تطلّع المشاهد نحو الزجاج الذى يسقط عليه الضوء بدا اللوح شفافاً وشرائط الرصاص وقضبان الحديد خطوطاً سوداء كامدة تساعد على تحديد محيط الأشكال وفصل الألوان فلا تغشّيها الضبابية حتى عند النظر إليها عن بُعد . ومن العسير أن تنقل الصورة الفوتوغرافية ذات اللون الأبيض والأسود الى القارىء روعة الأصول الملونة وجلالها لا سيما أن الخطوط السود للحديد والرصاص تبدو في مثل هذه الصور وكأنها أبرز شىء فيها ، على الرغم من أن مثل هذه الصور الفوتوغرافية تتيح لنا أن ندرك مدى العناية والدقة التى اتبعها الفنان في تنفيذ تصميمه وتفاصيله .

ويشارك فنان الزجاج المعشق الملون فنان لوحات الفسيفساء ومقرن المخطوطات في تفضيل التصميمات ذات البعدين ، وقد وفق معشّقو الزجاج من خلال مهارتهم في تشكيل شخصهم الوقورة وابتداع الصيغ التجريدية لتشكيل حواف لوحاتهم ضمن التصميم المعماري بطريقة تدعو إلى الإعجاب ، كما خلقوا الإيهام بالفراغ اللامتناهى بأطراح التأثيرات الطبيعية مثل خلفيات المناظر الطبيعية وما شابهها ، والاقتصار على النماذج ذات الألوان الطيفية غير المركبة Pure Colours وذات الأشكال الهندسية .

وتخضع الوحدة في التصميم الإيقونوغرافي لزجاج كاتدرائية شارتر لما تخضع له الوحدة التي تسود أي دائرة من دوائر المعارف كما تنساق لوحاتها على مساق المنحوتات الخارجية انسياقا يرجع إلى الفكرة التي أملت تشييد الكنيسة لتكون جديرة بمريم البتول ، فلا يخالج من يختلف إلى الكاتدرائية الشك لحظة واحدة في أنه في حضرة « ملكة السماء » الجالسة على عرشها في جلال في اللوحة الوسطى للحنية التي تعلو الهيكل الرئيس ، ويحتشد حولها في لوحات مجاورة رؤساء الملائكة والقديسون والأنبياء والأمراء الوهابون ورموز أصحاب الحرف والتجار ، وعدد هذه الأشكال أربعمائة هم أفراد الحاشية الذين يمجّدون مليكتهم . ويتجمّع الحجاج في أيام الأعياد في المجاز العريض الأوسط والمصلّيات تحت قدميها يتمتمون بالدعاء عسى أن تشملهم برعايتها .

وثمة تعليقات تلفتنا إلى ما طرأ على الظروف الاجتماعية من تغير في القرن الثالث عشر نلمحها من مطالعة ما سجّله واهبو لوحات النوافذ . ففي أدنى كل لوحة توقيع دال على الشخص الذي أسهم بدفع نفقات النافذة هو وأسرته أو الطائفة التي ينتمى إليها . وكان من الطبيعي ألا يملك دفع تكاليف تلك النوافذ الضخمة المتخذة شكل الورد إلا الأسر المالكة ، على حين كان الأرستقراطيون ورجال الكنيسة يتكفلون بالنوافذ المستطيلة في المجاز الأوسط وردمة المرتلين ، وإن أتاح الرخاء الذي عمّ نقابات الحرفيين والتجار في العصور الوسطى لهم أن يشاركوا مختارين في إنجاز الكثير من هذه النوافذ ، حتى اكتفت الأسرة المالكة الفرنسية ودوق بريتاني بإهداء نوافذ القاعات المستعرضة [المجاز القاطع] بينما كانت النوافذ الوسطى الهامة في حنية الكنيسة والتي يبلغ ارتفاعها أربعة عشر مترا من إهداء الحرفيين ، فقد أهدت نقابة الخبازين تلك النافذة التي تعلو الهيكل الرئيس والتي هي دوما محطّ الأنظار . وإذا كان لكل نقابة قديس راع ، فقد كانت معظم النوافذ التي تهديها النقابات تصوّر حياة قدّ يسهم الراعي ومعجزاته . وبينما كانت أسر النبلاء تضع شعار الأسرة على لوحاتهم تمييزاً لها ، كانت النقابات والطوائف تلجأ إلى تمثيل أحد أفراد المهنة عاكفا على تأدية حرفته وكأنه توقيعها على النافذة المهداة . وثمة تسع عشرة نقابة وطائفة مختلفة مسجلة على شبابيك شارتر بما في ذلك الخبازين (لوحة ١١٦) ودابغى الفراء (لوحة ١١٧) وصانعي العجلات والبراميل (لوحة ١١٨) وناقلي النبيذ (لوحة ١١٩) .

وثمة نوافذ من كنيسة شارتر الرومانسكية المبكرة لا تزال على حالها ، منها النافذة الممتدة طولا في الممشى الجنوبي ويطلق عليها « عذراء اللوحة الزجاجية الكبرى الجميلة » Notre Dame de la Belle Verriere (لوحة ١٢٠) ، ومنها نوافذ كبيرة ثلاث فوق المدخل الغربي . وهذه وتلك من أبدع ما تضمّه الكاتدرائية ويرجع تاريخها إلى منتصف القرن الثاني عشر . أما بقية النوافذ الزجاجية التي تضمّها الكاتدرائية فقد صُنعت فيما بين عام ١٢٠٠ و ١٢٤٠ .

وترجع النافذة الكبرى المشكّلة على هيئة الورد في الواجهة الغربية إلى مطلع القرن الثالث عشر ، وبهذا تكون معاصرة لمعظم النماذج في سائر أنحاء الكنيسة . أما الشبابيك الضيقة الممتدة طولا Lancets الواقعة تحتها — وهي أقدم النوافذ وأجملها في رأي العديد من النقاد — فشأنها شأن المداخل المهيبة التي توجد تحتها في الخارج كانت في الأصل جزءا من الكنيسة الرومانسكية المبكرة كما أسلفت . وقد أمكن تتبع أصولها ونسبتها إلى المدرسة التي نفّذت شبابيك كنيسة الأب سُوْجِيه في سان دني ، وهي المدرسة التي عملت في شارتر لأول مرة خارج باريس . وكانت منجزات القرن الثاني عشر تتميز بصفة عامة بصقل أسطحها ودقة الأجزاء التي يتكون منها السطح حتى لكانها جواهر مبهرة . كما لقيت العناصر الهندسية والتوريقية على

حواف النوافذ عناية كبرى وقد تألفت الزرقة في خلفياتها ، على حين صُنعت الأشكال والعناصر التجريدية بتدرجات متعددة من اللون الأحمر والأخضر الزمردي والأصفر والياقوتي والأبيض والأسود .

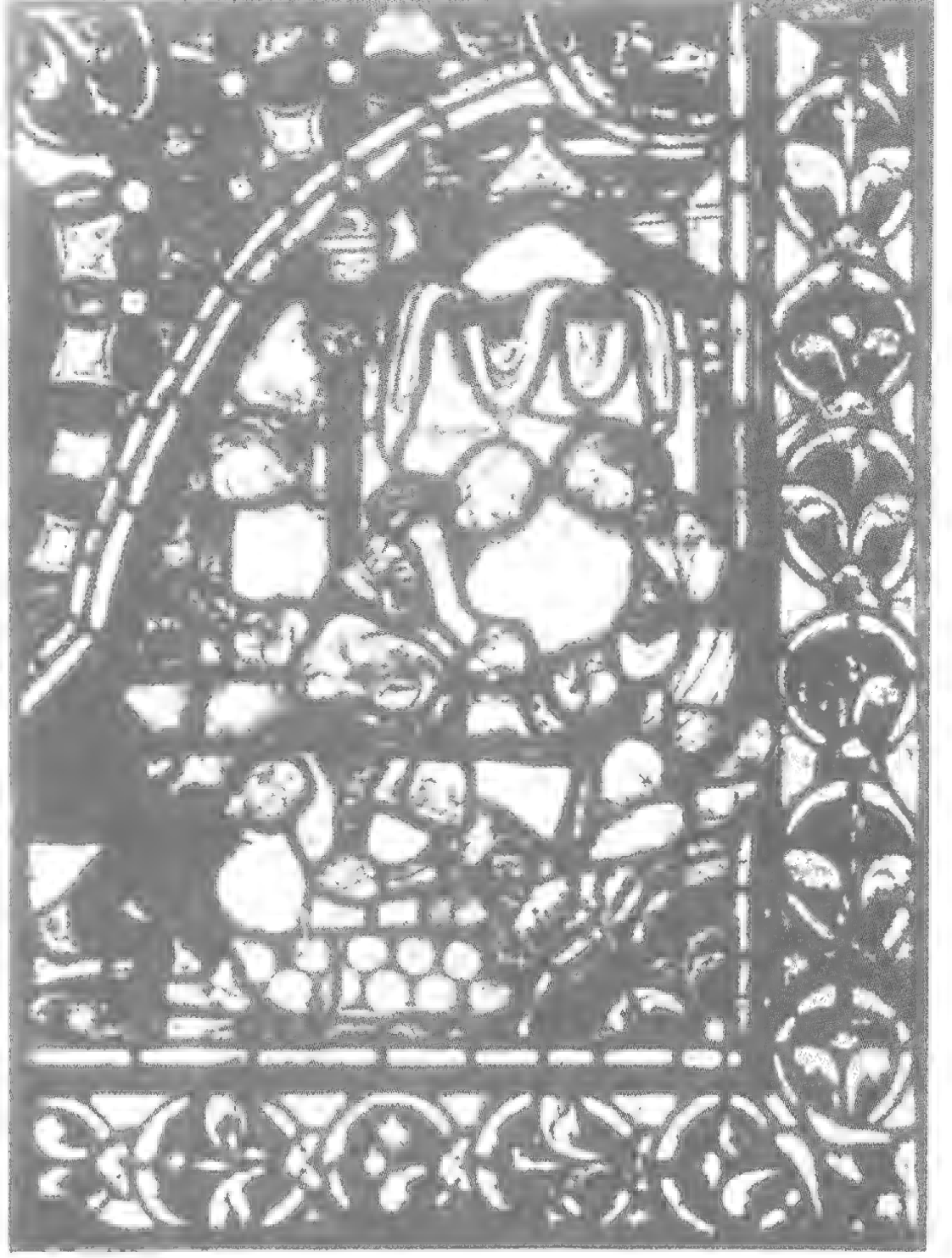
وتُعدّ النافذتان الكبيرتان اللتان جاءتتا على شكلين ررديتين وكذا النوافذ الممتدة طولا تحتها فوق القاعات المستعرضة أجمل المنتج من الزجاج المعشق الملون خلال القرن الثالث عشر . وتبدو في إحدى هاتين الوردتين صورة المسيح في جلاله وفي الأخرى صورة العذراء في مجدها ، كما تمثل النوافذ الممتدة طولا تحتها ملوك العهد القديم وأنبيأؤه والرسل وأصحاب الأناجيل الأربعة .

وثمة مسنم فوق القاعة المستعرضة الشمالية تقع في وسطه « النافذة على شكل الوردة » التي يُطلق عليها « وردة فرنسا » (لوحة ١٢١) وقطرها ثلاثة عشر مترا . وهذه الوردة وكذا خمس نوافذ أخرى تمتد طولا تحتها كلها مهداة من الأسرة المالكة الفرنسية أيام حكم بلانش القشتالية . وتحمل هذه الوردة ما يدل على مهارة ملوّن الزجاج فنرى الدوائر والمعينات متجاورة في شكل منسق . أما عن النوافذ التي في أسفلها فإن الضوء يمرّ منها في شعاعات غير متكسرة فتلقى نورها على داخل الكاتدرائية المعتم . ونجد صورة العذراء جالسة على عرشها تتوسط الجامة الدائرية الوسطى . ومن حول هذه الجامات جامات أخرى فيها صور للملائكة وملوك يهوذا والرسل الإثني عشر . وفي النافذة الطولية الوسطى تبدو القديسة حنة ومريم بين يديها وهي طفلة . وإلى اليمين واليسار من حنة نوافذ نرى في اثنتين منها صوري داود وسليمان رامزتين إلى الدم الملكي الذي يجري في عروق المسيح ، وفي الثالثة والرابعة نرى صوري ملشيبادق وهارون رامزتين إلى قدسية المسيح .

أما عن واهب هذه النوافذ فقد رُمز إليه بشعار رُسم مرتين ؛ مرة في معين بالجزء الأدنى من « وردة فرنسا » ومرة أخرى في النافذة الطولية الوسطى ، وهو مكون من زنابق ذهبية فوق أرضية لازوردية (لوحة ١٢٢) .

وتعد الشخصوس الخمسة المصوّرة على النوافذ الطولية من أروع الأعمال الزجاجية في كاتدرائية شارتر . ولقد صوّرت النافذتان الخارجيتان فوق أرضية زرقاء ، كما صورت النوافذ الثلاث الداخلية فوق أرضية حمراء ، منها واحدة طولها أقدام ست وعرضها ثلاث تحمل صورة داود ملكا ومرتلا ، فنراه يُنشد المزامير عازفا على آلة الهارب ، وعلى كتفيه عباءة خضراء زمردية تباين نجمة الخلفية وصُفرة آلة الهارب وزرقة حواف العباءة (لوحة ١٢٣) . وإذا كان من العسير إظهار البشرة بلونها الطبيعي ، لذا احتالوا فجعلوا لون البشرة أرجوانيا فاتحا . وكما أن اللون الأحمر لا يسمح إلا للجزء اليسير من الضوء بالمرور ، لذا كانوا يمزجون اللون الأحمر بالبياض ، ومن هنا كانت تلك التجزيعات التي تبدو في الخلفيات الحمراء كما قدمت .

وثمة لوحة أخرى طولها أقدام ثمان وعرضها أربع تحمل صورة الملك سليمان ، تبرز ألوانها المتناغمة جلال هذه الشخصية الشهيرة . ويبدو الملك سليمان في زيّ أمير فرنسي فتّى والتاج على رأسه والصولجان في يده يرمزان إلى مكانته ، ويشير شعر رأسه المنسدل حول وجهه إلى ذلك الأسلوب المعهود في تصفيف الشعر خلال العصور الوسطى . ومانراه من عبته بيسراه بالسلسلة الذهبية التي تحيط بعنقه كان من الموضوعات الماثورة في پورترهيات الأمراء الفرنسيين . وكذا نراه قد وضع في يديه قفازين أبيضين ، كما نرى عباءته موشاة أطرافها بالفراء . ويقول البعض إن هذه اللوحة ليست لسليمان وإنما هي للويس التاسع (سان



لوحة ١١٧ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . صانعوا الفراء منتصف القرن ١٣

لوحة ١١٦ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . الحبازون . القرن ١٣

لوى) ، إذ أن هذه النافذة وُضعت في كاتدرائية شارتر أيام أن كانت أمه بلانش القشتالية وصية عليه في صباه (لوحة ١٢٤) .

هكذا بلغ فنانون الزجاج المعشق الملون من الدقة والبراعة ما جعل نوافذهم تحتل مكانة لوحات الفسيفساء والتصاوير الجدارية في كنائس العصر المسيحي المبكر والعصر الرومانسكي ، بل لقد أضفوا أكبر قدر من الصفاء على الفراغ الداخلى إذ استطاعوا بفهم المتميز تشكيل الضوء وإعطائه معنى نابضا معبرا عن المفاهيم السامية بأفضل مما تملكه أية مادة وسيطة أخرى ، بل لقد أمكن لفنان الزجاج المعشق بتحويله ضوء



لوحة ١١٨ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون صانعو
البراميل والعجلات . القرن ١٣ .

الشمس إلى عنصر تشكيلي أن يمنح المهندس المعماري سيطرة تامة على عنصر الإضاءة في الداخل تتيح له مزيداً من السيطرة على تصميم مبناه على هواه ، بنفس القدر الذي أتاحته له سيطرته المادية على وسيط غير مادي يشكل منه ما يتوافق مع طموحاته التصويرية والتعبيرية (لوحة ١٢٥) .

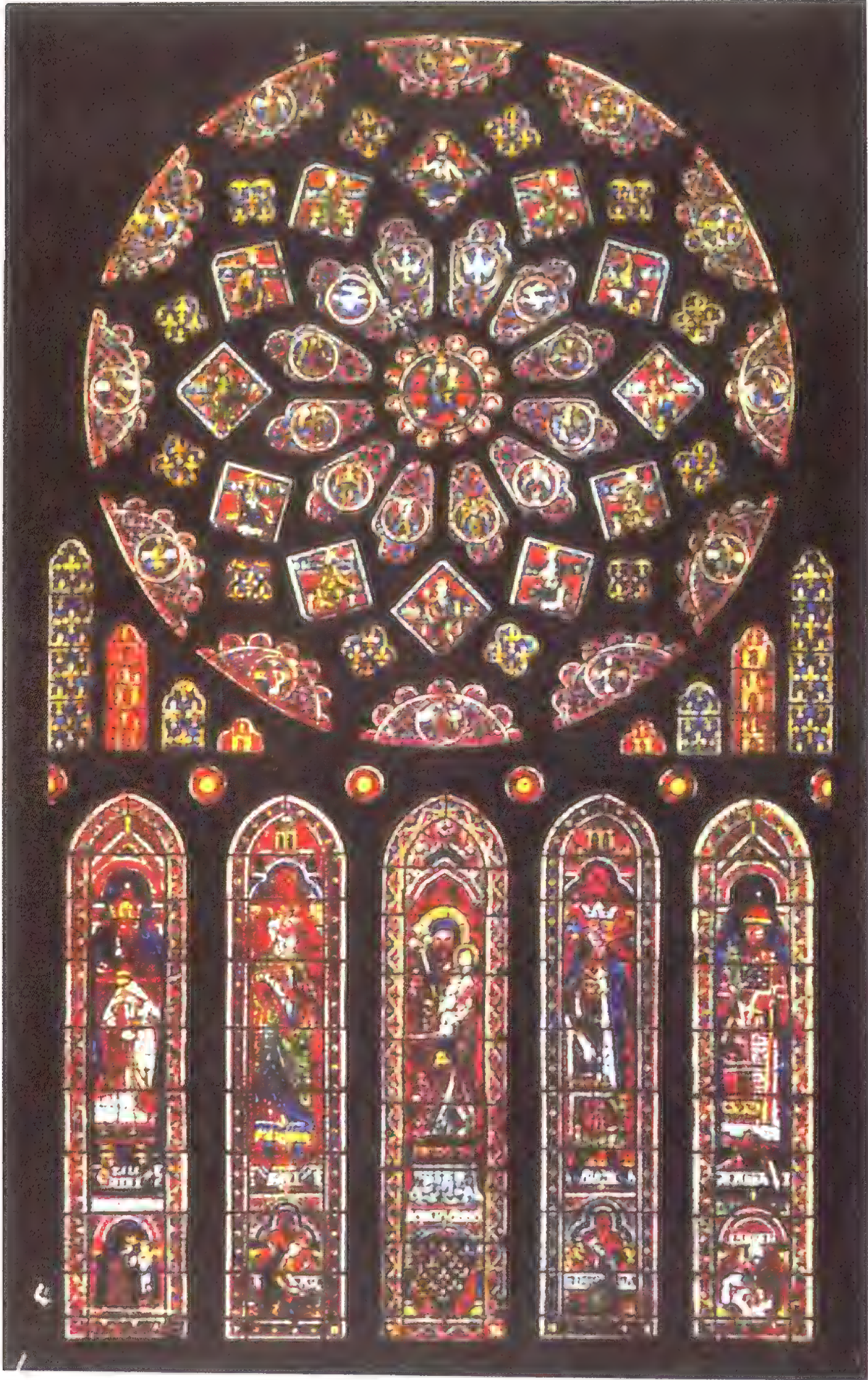
وعلى الرغم مما فعلته الثورة الفرنسية بكاتدرائية شارتر من عبث بمحتوياتها فلقد أعيد إليها بهاؤها مرة أخرى في عهود لاحقة . ثم إذا ما كانت الحربان العالميتان وخيف على تلك النوافذ أن يصيبها تلف نُقلت إلى مكان آمن ، ولا عجب فهي من ممتلكات الدولة الفرنسية النفيسة التي تعتز بها كل الاعتزاز .



لوحة ١١٩ . كاندراثية شارتر . زجاج معشق ملون . أحد زُراع الكروم. ينقل النبيذ في برميل . ١٢٠٠ - ١٢١٥ .



لوحة ١٢٠ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . نوتردام ديلا فيريير
« عذراء اللوحة الزجاجية الكبرى الجميلة » .



لوحة ١٢١ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . نافذة «وردة فرنسا» تعلو النوافذ الطولية الخمس .



لوحة ١٢٢ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . شعار الأسرة
المالكة الفرنسية داخل شكل معين في أدنى نافذة «وردة فرنسا»



لوحة ١٢٣ كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون .
النافذة الطولية الوسطى فوق القاعة المستعرضة الشمالية . الملك داود .



لوحة ١٢٤ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . نافذة
طولية فوق القاعة المستعرضة الشمالية . الملك سليمان ،
ويقال لويس التاسع .



لوحة ١٢٥ . كاتدرائية بورچ . زجاج معشق ملون . هرموجين يعقد ميثاقاً مع الشيطان . القرن الثالث عشر .

الطراز القوطى الدولى

حين أوشكت العصور الوسطى على نهايتها كانت الفنون في ذروة تطورها ، كما كانت تتناوبها آثار الواقعية الناشئة ، فقد أتيح للتصوير بعد تحلله من الصرامة والجمود أن ينهج نهج الاتجاهات الدنيوية الجديدة ، ولا سيما ما كان منها خاصا بالأوساط الأرستقراطية التي ما انفكت موصولة بماضيها . وعلى الرغم من أن النزعة التكلّفية^(٤٥) الرهيفة كان إليها زمام التصوير إلا أنها نزلت شيئا عن بعض مقتضياتها سعيا وراء الواقعية . وقد لاحظ مؤرخو الفن منذ أكثر من نصف قرن أن عددا كبيرا من التصوير المؤرخة ما بين عامي ١٣٧٥ و ١٤٢٥ تحمل تشابها شديدا بين بعضها البعض في جميع أنحاء أوروبا ، بدءا من إنجلترا إلى بوهيميا ، ومن الأراضي الواطئة إلى إسبانيا وصقلية ، وإن كانت الكثرة الغالبة منها في مملكة فرنسا ودوقية برجنديا . ومهما كان الموضوع المصور دينيا أو دنيويا ، فقد كانت اللوحات الجدارية المصورة [الفرسكو] ومنمنمات المخطوطات المرقنة والزجاج المعشق الملون والنسجيات المرسمة والمطرزات ولوحات الطلاء بالمينا تعكس جميعا أسلوب التصوير المعاصر ، وترابط معا بعلاقة وثيقة ملحوظة جعلتها على الرغم من انتشارها إلى مجموعة متعاقبة من المدارس تحمل اتجاهها في التصوير اصطلاح مؤرخو الفن على تسميته « بالطراز القوطي الدولي » International Gothic Style . والظاهرة المميزة لهذا الأسلوب هي الالتزام بشيء من التكلّف الذي يُخضع الأشكال كافة — سواء أكانت أشكالا آدمية أو نباتية أو صخورا — لإيقاع أسلوب خطّي رشيق أنيق ذي خطوط ملتوية متآودة ينهل رفته من القيم الجمالية القوطية . بل إن

(٤٥) Mannerism الأسلوب التكلّفي هو ما يطرأ على الأسلوب الفني من تأنق أو تكلّف أو غلو ، ويعزى إلى التصوير الإيطالي خلال القرن ١٦ ، واستغرق الفترة ما بين النهضة الشماء ونشأة أسلوب الباروك . وقام أساسا على الإعجاب بميكلائيلو وما تلا ذلك من إفراط في محاكاة تكويناته الفنية ومن تحريف معبر مقصود لأشكاله . وأهم خواص الأسلوب التكلّفي المبالغة في إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخص أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفني أو المغالاة في بعض النسب والمقاييس وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة [م.م.م.ث] .

الموضوعات الدينية التي تشيع فيها النظرة التصوفية نراها وقد غشتها أحياناً مسحة غنائية دنيوية المذاق ، إذ حاول الفنان أن يحشد في لوحاته جمهرة غفيرة من القصص الديني تأخذ الأدوات والثياب والعادات فيها ملامح العصر الذي صُوِّرت فيه مما أضفى على الفن الديني صبغة إنسانية ، كما صاحب ذلك إسراف في الاتجاه إلى تصوير الموضوعات الدنيوية كالصيد والطراد والفلاحة ومناظر الحضر ، فقدّم المصوِّرون روائع أنيقة بارعة فيها إفراط يحكى الإفراط في مباحج الحياة اليومية .

ولكى نصل إلى جذور هذه الحركة لابد من تتبّع تاريخ الأسلوب القوطي في تصاوير العصور الوسطى الدنيوية ، ولا سيما فنون البلاطات في تلك الفترة . والمعروف أنه كان ثمة إنتاج غزير للفن الدنيوي خلال العصر الكلاسيكي يشمل تصوير المناظر الطبيعية ووقائع الحياة اليومية والطبيعة الساكنة^(٤٦) والموضوعات التاريخية والمعارك الحربية إلى غير ذلك ، لجأ الفنان فيها إلى الإيهام بالواقعية من خلال استخدام الضوء والظل للإيجاء بالبروز والعمق ، غير أن غزو برابرة الشمال ما لبث أن قضى على هذه المناهج . وعلى الرغم من عدم احتفاء الدين المسيحي في أوروبا بالموضوعات الدنيوية إلا أن تصوير الموضوعات التاريخية لم يتوقف ، إذ استخدم هذا اللون من التصوير لتدعيم سلطان الأباطرة سواء في الغرب أم في بيزنطة ، وكذا لتمجيد ذكرى الأسر الحاكمة في الماضي والحاضر (لوحات ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢) . وفي مثل هذا النوع من التصوير طغى النزوع إلى « الطبيعية »^(٤٧) ، فوجدت لها متنفساً جديداً في بعض المراسم البيزنطية وأديرة عهد شرلمان في نفس الوقت الذي دأب فيه اللاهوت المسيحي — الذي كان في صراع ضد تراث الفكر الكلاسيكي — على تقويض قيم الحياة الدنيوية ، ولقد كانت ثمة « عهود نهضة » في الفن البيزنطي بل وفي امبراطورية شرلمان الشاسعة — كما مرّ بنا — ، تشهد بها الجهود الثقافية الدعوية لزعيمها والنشاط العالمي المتحرر من النزعات القومية في أديرتها . ولم يحفظ لنا الزمان من الزخارف الدنيوية في قصور شرلمان شيئاً يعتدُّ به ، غير أننا نجد صدى ذلك فيما جاء على ألسنة الأدباء من وصف لتلك اللوحات التي تصوّر أمجاده العسكرية . إذ كما كانت آداب الفروسية وأشعار التروبادور^(٤٨) تشيد بالإقطاع في العصر الرومانسكي ، كذلك كانت اللوحات التي تزين القصور سواء أكانت صوراً جدارية أم نسجيات مرسّمة تصف هي الأخرى المعارك الحربية وما إليها من صيد وطراد . فرأينا نسجية بايو (١٠٨٠) لا تبعد كثيراً عن هذا الاتجاه إذ أن أسلوبها السردى القصصى المشبع حيوية ، ثم عنايتها الشاملة بكل مظاهر الحياة المعاصرة ، هذا وذاك يكشفان عما بلغت المبالاة بالحياة الواقعية من عمق .

ومع نهاية القرن الثاني عشر أُلّت بالصيغ التجريدية المتداولة للنحت والتصوير الرومانسكي ومضة

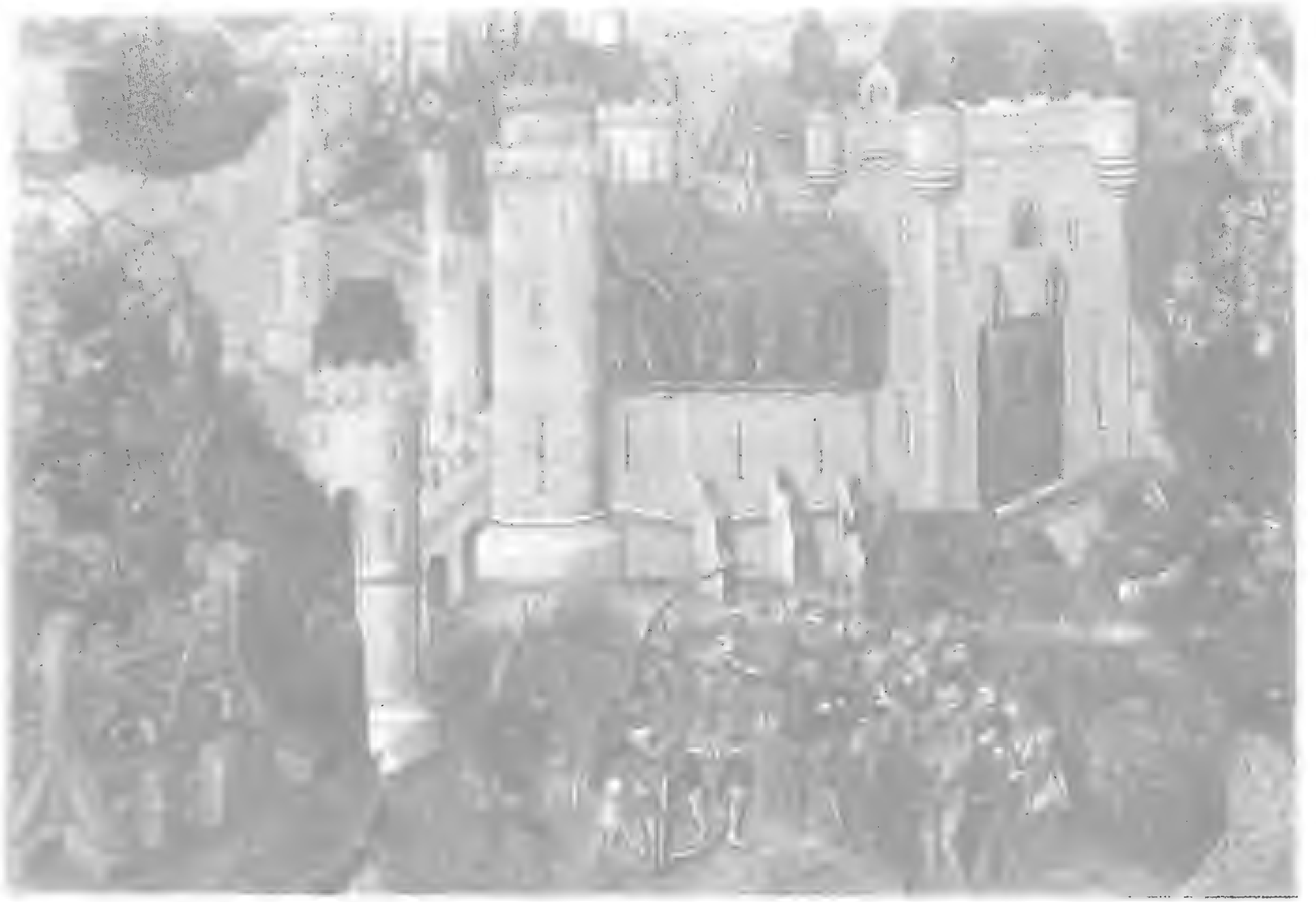
(٤٦) Still Life رسم أو تصوير مجموعة من الأشياء الساكنة الهامدة كالثمار والأزهار والسّمك أو الطير الميت والأدوات المنزلية إلى غير ذلك [م.م.م.ث.] .

(٤٧) Naturalism النزعة الطبيعية هي التمثيل لمظاهر الطبيعة على صور أقرب ما يكون من الواقع المرئي على الرغم من أن الموضوع قد يكون مثالياً أو خيالياً ، وهي بهذا تختلف عن النزعة الواقعية التي يلتزم فيها الفنان بما هو معاصر له . ويطلق هذا المصطلح على سائر المحاولات التي تقوم بها المدارس الفنية المختلفة للتعبير عن الطبيعة بعد تأملها تأملاً دقيقاً مستفيضاً دون الخروج عن إطارها [م.م.م.ث.] .

(٤٨) Troubadour : نوع من الشعراء المتجولين الذين كانوا ينظمون الشعر الغنائي الغزلي بلغة جنوب فرنسا Langue d'oc في القرنين ١٢ ، ١٣ ، وأغلب قصائدهم كانت توجه إلى إحدى السيدات الشريفات تعبيراً — في أسلوب رقيق — عن الولاء والإعجاب [معجم مصطلحات الأدب . د. مجدى وهبه] .



لوحة ١٢٦ . تصوير قوطي . منمنمة من مخطوطة مصورة تمثل بلانش القشتالية والقديس لوى (١٢٢٦ - ١٢٣٤) . مكتبة بيرپونت مورجان بنيويورك .



لوحة ١٢٧ قلعة فرنسية محاصرة قرب بوردو تطل على نهر الجيروندي ، يدافع عنها الانجليز ويحاصرها الفرنسيون . منمنمة من مخطوطة من القرن ١٥

لوحة ١٢٨ . ملك البرتغال ومن حوله ضيوفه على مائدة العشاء في قلعة الواقعة على الحدود بين البرتغال وجاليسيا . وتبدو المائدة بسيطة غير مزخرفة والخدم ينقلون أصناف الطعام من فجوة بين القاعة والمطبخ . وينحصر عنصر الزخرفة الوحيد في النسجية المرسمة المعلقة . منمنمة من مخطوطة من القرن ١٥



لوحة ١٢٩ . قاعة بقلعة الكونت فوا في أورثير
عاصمة بيارن . منمنمة من كتاب « تاريخ فرنسا
وإنجلترا » لفرواسار ، حيث نرى المؤرخ يحيى
الكونت راكعاً ومن ورائه تابع يحمل الكتاب .
ويلفتنا خلو القاعة من أى صوان أو ما يماثله من
قطع الأثاث أو المقاعد أو الصور المعلقة . وليس
ثمة غير النسجيات المرسمة التى كانت تنتقل من
قلعة إلى أخرى مع غيرها كلما انتقل الملك أو
الأمير . ونشهد شعار بيارن متدلّيا من السقف .
مخطوطة من أواخر القرن ١٤ .

لوحة ١٣٠ . إيزابيلا البافارية ملكة فرنسا وزوجة
شارل السادس جالسة في غرفتها وقد ركعت أمامها
كريستين من بيزان وهى تقدم لها ديوان شعر من
نظمها : وباستثناء المقعد والسجادة تشيع شعارات
الرنك الفرنسية والبافارية في كافة أنحاء الغرفة .
منمنمة من مخطوطة من القرن ١٤ .







لوحة ١٣٢ . منمنمة من مخطوطة « مجموعة قرارات القصر الملكي » Ordonnances de l'Hotel du Roi : فصل بكلية « لك السلام يا مريم » Ave Maria بجامعة باريس ، حيث يبدو الطلبة وأغلبهم في سن متقدمة يحاضرهم أستاذ عربي من الأندلس . القرن ١٤ . الأرشيف القومي بباريس .

لوحة ١٣١ . تفصيل من الطية اليمنى من هيكل ميرو . مدينة فلمنكية لعلها تورناي تبدو من نافذة مشغل القديس جوزيف . من تصوير أستاذ فليمال . وترمز مصيدة الفئران إلى عبارة القديس أوغسطين القائلة « إن صليب المسيح هو المصيدة التي قضت على الشيطان » . القرن ١٤ .

نابضة بالحياة ، ولا شك أن العقلانية النقدية للفيلسوف أيلار (١٠٧٩ - ١١٤٢) قد ساعدت على تمهيد الطريق نحو الاتجاه إلى تصوير الحياة اليومية^(٤٩) . ولم يمض وقت طويل حتى فاجأنا القديس فرنسيس الأسيزي والقديس توما الأكويني (١٢٢٥ - ١٢٧٤) بإدخال الطبيعيات والذنيويات إلى المسيحية بدءاً بالنحت ثم بالتصوير . فمنذ القرن الثالث عشر احتشدت حواف صفحات المخطوطات الإنجليزية والفرنسية بعالم من رسوم البشر والحيوان ذات روح فكاهية ساخرة توحى بقصص الحيوان الرامزة التي شاعت في العصور الوسطى (لوحة ١٣٣) وخاصة « قصة الثعلب » المشهورة Roman de Renard . والراجح أن هذا الاتجاه التصويري قد نبع من انصهار التقاليد الفرنسية والإلمانية في البوتقات الإنجليزية النورماندية وكذا بوتقات الفلاندر وحوض الراين . وكانت الظاهرة المهيمنة على هذا الاتجاه هي الحيوية وحرية الخيال النابعة هي الأخرى من الملامح النفسية لشعوب المنطقة . ولكن في نفس الوقت ظهر في أوروبا لون آخر من التصوير الدنيوي هو « أسلوب البلاط » الذي نشأ بفرنسا ، وكان ابتكاراً كُتب له الكثرة والوفرة والعمر الطويل . فلقد كانت الملكية الفرنسية التي احتفظت بالكثير من تقاليد بلاط شرلمان متعجلة في تبني المبادرات ذات النفع السياسي أو التي تعلو من زهوها وخيالها . وهو ما حدث في عهد لويس التاسع [سان لوى] في منتصف القرن الثالث عشر ، إذ تكشف مخطوطات عهده عن شكل جديد غير معهود من أشكال الفن هو النقيض التام للفن الرومانسكي ، ينبض بروح الأبهة المتأنقة والحياة الحقة التي تفصح عن مطالب البلاط ومقتضياته . فلأول مرة في أوروبا بعد العصر الكلاسيكي يظهر قانون جديد لرسم الجسد الأدمى الذي عمد الفنان إلى إطالته فظهر بالغ الرشاقة والمرونة ، كما جسّمه تجسيميا واضحا يوحى بالحركة والقوة من وراء الأردية التي تنم خطوطها عن نهج حسى رهيف ، وبدت الإيماءات التي ترفّ بالحياة متباوقة مؤلفة مع التكوين الفني والخلفية المعمارية . كذلك واكبت نحولة الأجساد البشرية اللدنة النظرة الجمالية القوطية المتجلية في الاندفاع الرأسية للأعمدة والأبراج ، واستمرت الألوان لها دورها الزخرفي المحض ، مما أفضى إلى توازن نموذجي بين ما هو مثالي وما هو واقعي^(٥٠) ، وبين الحسّ بالحياة وأسلوب التعبير عنها (لوحة ١٣٤ ، ١٣٥) . وسرعان ما انساققت بقية أوروبا في هذا الاتجاه وعلى رأسها الدول الواقعة شمالي الألب . وهكذا غدا « طراز البلاط الفرنسي » هو القاعدة التي قام عليها الطراز الدولي في التصوير القوطي ، فأضفى معظم خصائصه على فن القرن الرابع عشر اللاحق ومستهل الخامس عشر . وقد صحب طراز البلاط هذا انتشار الموضوعات الدنيوية في كافة زخارف الحصون والقصور المصوّرة ، التي وإن لم يبق لنا منها إلا أقل القليل ، إلا أننا سرعان ما نلمس في الأوصاف الشعرية التي وصلتنا مدى ما بلغه الحماس نحو الفن الجديد ، فيحدّثنا كتاب « قصة الوردة » Roman de la Rose في الجزء الأخير منه الذي يرجع تاريخه إلى عام ١٢٧٠ عن فن التصوير ، ويمضى معددا موضوعاته المتنوعة ، مثل الفرسان المسلحين لخوض القتال ممتطين صهوات الجياد المظّهمة ذات السروج الفاخرة فوق الجلول المزركشة بالرنوك الملونة بالأزرق والأصفر والأخضر ، وكذا مختلف فنون الترويح عن النفس كالرقصات التي تشارك فيها غانيات جميلات في ثياب أنيقة .

(٤٩) Genre Painting هي ما يصور نقلاً عن الحياة اليومية في شتى ميادينها داخل البيوت أو خارجها [م.م.م.ث] .

(٥٠) Realism هي نقل المظهر الطبيعي بأمانة دون إسراف في الدخول إلى التفاصيل الدقيقة ، وتعد في الفن بصفة عامة على

النقيض من المثالية Idealism ، أو هي بعبارة أخرى تمثل الحياة اليومية كما هي على صورتها التي تبدو بها وليس في صورة

الكمال الذي يتخيله الفنان عنها [م.م.م.ث] .



Est animal quod dicitur elephans. in quo non est omnipotencia tota. Elephantem
 greci a magnitudine corporis vocantur greci perant. quod secundum mon-
 tes perant. Grece cum mons. eliphio dicitur. Apud indos autem a voce banto vo-
 cat. Vnde est. et uox est bant. et dentes ei dunt. Rostri autem plosada vel pmosada
 dicitur. quia illo plosada omnia admovent. et est angustius similis uallo munitur churneo. Huius
 tui animalis gressus uidetur. In eis cum plosa et indus lignis tribus collocauit. cumque de muro
 uallo dimittant. Intellectu et memoria multa uigilant. gregatim incedunt. murum
 fugiunt. auriu cocunt. Biennio autem parturunt. non amplius quam senel gignunt.
 si plures si non unum. Vivunt autem annos trecentos. Si autem ueluerit facere fili-
 os. uadit ad orientem. ipse parit. et est ibi arbor que uocatur mandragora. et uadit
 cum femina sua que prius accipit de arbore et dat melle suo. et sedunt eum
 dum manducant. statimque in uero nascitur. Qui si parienti corpus uenit sit in sang-
 uine et aqua uenit usque ad uenter matris. Elephans autem custodit eam parientem
 te. quia dicitur. est munitur elephans. si autem inuenit serpente occidit ei. que gressat
 dum moratur. Est cum formidabilis canis elephans: cum murum ariet. si est uideri
 ei si ceciderit non potest surge. Quidam autem ei se inclinatur in arbore ut dormiat. non
 cum sit uindictus gressat. Venator autem uadit arbore modicum. si elephans cum se
 induit. simul ei arbore cadat. Quidam autem clamant ferit et statim magnum
 elephans gressat et non potest cum leuare. Tunc clamant arbor et uenit. cum elephans
 res et non possunt cum leuare et occidit. Deinde clamant omnes et statim uenit pusillus
 elephans et mittit os suum cum pmosada sub magni elephantis. et elevat ei.



لوحة ١٣٤ . تصوير قوطى جدارى . محاولة لرسم البعد الثالث [المنظور] . إطلالة من نافذة القصر على الميناء .

ولقد كانت بعض موضوعات التصوير المسيحى تتطلب تصوير شخوص عارية ، الأمر الذى اقتضى من الفنانين القوطيين أن ينهجوا نهجا جديدا فى تصويرها تصويرا يبقى مع الزمن فابتكروا نموذجاً بديلاً جديداً . فلقد تضافرت فى العصور الأولى للمسيحية مؤثرات عدّة تحول دون تصوير الأجساد العارية ، مثل احتواء التعاليم المسيحية على آثار يهودية كامنة تحفز على استنكار تصوير الإنسان وتعدّه مناقضا للوصية الثانية . كذلك كانت تعاليم الكنيسة الأولى لا تؤمن بالنحت لا لأنه يمثل الوثنية الأولى فحسب بل لأن



لوحة ١٣٥ . تصوير قوطى . تفصيل من منمنمة تمثل قصر إسنوف فى بيدمونت . إيطاليا . القرن ١٥

المنحوتات كانت فى رأيها ملاذاً للأبالسة يتقمصون منها ما يمثل الآلهة والإلهات الوثنية لما فيها من جمال ورونق بغية تضليل البشر ، وإذ كانت تلك التماثيل الإلهية أكثر ما تكون عارية أضفى هذا على العرى ما يمت إلى الشياطين بسبب . وتلت عصور المسيحية الأولى اتجاهات تحطيم الأصنام وتمزيق الصور ، وقد حمل هذا أثراً من المقولة الأفلاطونية القديمة التى تزعم أن كل ما هو روحانى يلحقه الدنس إذا تقمص جسداً ، وإن ذهب علماء النفس المحدثين إلى أن الحرمان الحسى الذى نادى به مؤسسو حركة الرهبانية ، منكرين الملاذ

الحسّية مطّرحين المرأة جانبا ، لم يكن عن دوافع خُلُقِيّة بقدر ما كان عن ظاهرة مرضية نفسية . ونحن في أيامنا هذه لا نستطيع أن نطالع أوفيد أو بترونيوس دون أن تتابنا هزّة أمام ما كان يتناول به القدامى في يُسر وبساطة المتع الجسدية . وما يدرينا لعل ما أخذ به الرهبان والنساك أنفسهم من إسراف في الزهد عن المتع الحسّية كان رد فعل لتلك الظواهر الإباحية لكي يكون ثمة توازن بين ما هو روحي وما هو حسّي .

وهكذا تغيرت فكرة الجسد في أذهان الناس ، فلم يعد كما كان قبل في العصر الكلاسيكي تجسيدا للجمال الإلهي ، بل غدا شيئا مُزريا يحمل العار والهوان . ولعل ما نراه في فنون العصور الوسطى ما يبين لنا كيف محا الفقه المسيحي صورة الجمال الجسدي من خيال المتدينين . وما من شك في أن الإنسان ظل يحمل بين جوانحه رغباته الشهوانية ، ومع ذلك فعلى الرغم من أن بعض موضوعات التصوير في العصور الوسطى كان يباح فيها للفنان تصوير الجسد عاريا تصويرا سويا ، إلا أنه لم يبلغ في تصويره ما يثير الرغبة ، ولم يُبرز تلك العناصر الفاتنة التي تثير الشهوات . ترى هل كان هذا من فنان العصور الوسطى عن كبت لما يحسّون ، أم أن المتعة بمفاتيح الجسد غدت تستوى بالمتعة مع مشاهد الطبيعة ؟ ومهما يكن من شيء فقد كانت هذه وتلك إبداعات من إحياء الفن فحسب .

والثابت أن ثمة نزعة متزمّنة سرت في تقاليد العصور الوسطى المسيحية نراها جلية في تمثالين لآدم وحواء قائمين بذاتيهما ويعدان الأولين من نوعيهما لشخصين عارين في فن هذه الحقبة بكنيسة بامبرج في ألمانيا (لوحة ١٣٦ ، ١٣٧) ، فييدوان جامدين لا ينبضان بأية حساسية ويستويان في هذا بأى عمود من أعمدة الكنيسة ، ولا نرى ما يفرّق بين حواء وآدم إلا هذين التئوين الصغيرين الصلدين المنبثقين من صدرها على تباعد ، وإن تميّز التمثالان مع هذا برصانة مفرطة وبتكامل معماري يبدوان معه نموذجين فنيين للعرى أكثر منها شخصين عارين .

وكان العرى الذي بدت به الشخص في فنون مستهل العصور الوسطى مما يدل على ما عانته تلك الشخص من قهر وإذلال أو امتهان أو تعذيب أو استشهاده . وما أظن فنان العصور الوسطى حين صوّر العرى كان يغيب عنه أن أول ما عاناه الإنسان الأول كان خروجه من الجنة عاريا ، وإلى هذا تشير عبارة سفر التكوين المقدس حين يقول : « فانفتحت أعينها وعلما أنها عريانا » . فعلى حين بدأ الفنان اليوناني يتمثل العرى في بطل رياضي يزاول نشاطه البدني مباهيا بجسده العاري في ساحة الملعب ، نجد فنان العصور الوسطى المسيحي حين صور العرى يصوّره في جسد انطوى على نفسه وقد غشاه الخجل فأخذ يستر عورته براحته إحساسا منه بالخطيئة .

وعلى الرغم من ظهور صور العراة في المنجزات الفنية البيزنطية بشرق أوروبا بين الفينة والفينة حتى القرن التاسع ، إلا أن اكتمال تشكيل الجسد العاري في إطار الفن المسيحي قد شق طريقه في غرب أوروبا بالتحديد . وخلال العهد الرومانسكي اتخذت صور آدم وحواء شكلا فجائعا ثقيلًا في أسلوب محوّر يكاد يرتد بتمثيل الجسد الإنساني إلى الشكل البدائي ، حيث يبدو نهذا حواء مسلحين بلا معالم واضحة ، بل إننا لا نلمح محاولة للإحياء باختلاف جسدها عن جسد آدم . ومع مطالع القرن الحادي عشر ظهرت خطوات إلى الأمام وإن ظلت الشخص حتى منتصف القرن كتلا خالية من التعبير . ولأول مرة في منجزات العصور الوسطى الفنية تتضح الأجساد العارية مُفصّلة^(٥١) في المشاهد الخمسة التي تمثل بدء الخليقة وسقوط آدم

(٥١) Articulated تفصل . تعبير عن الحركة المفصلة حول المحاور التشريحية لأطراف الجسم كالركبة والرسغ والمرفق

[٥٠٠.م.ث] .

وحواء في الخطيئة فوق الأبواب البرونزية لكاتدرائية هيلد زهايم بألمانيا الغربية Hildesheim ما بين عامي ١٠٠٨ و ١٠١٥ ، ويشد انتباهنا استخدام الفنان للشخص بأسلوب غير كلاسيكي ليس لنقص مهارته التقنية فحسب بل لانصراف اهتمامه إلى التعبير الدرامي ، وهو الميدان الذي برز فيه من عداه من مثالي بواكير العصور الوسطى ، فنرى آدم وحواء بعد عصيانها أمر الله يجفان في انحناءة الخزي والندم ، وعلى حين يلقي آدم بالتبعة على حواء تلقى هي بها على الحية في إيماءة صادقة . وعند طردهما من الجنة يمضي آدم في طريقه محملاً بينما تلتفت حواء وراءها في حركة بالغة التعبير والتعقيد تنسبنا براعتها ما تتضمنه من أخطاء تشريحية (لوحة ١٣٨ ، ١٣٩) .

وخلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر شكّل المثالون جسد حواء العارى في طرازيها الرومانسكى والقوطى المبكر تشكيلا بدائيا تغشيه مسحة من الصرامة . وفي منتصف القرن الثالث عشر في نفس الوقت الذى بدأ فيه اهتمام المثالين القوطيين بالأغصان والزهور ورسمى المنمنمات بالطيور أصدرت الكنيسة توجيهها إيقونوغرافيا^(٥٢) جديدا أحسّ الفنانون معه ضرورة دراسة الجسد الإنسانى العارى . ويقضى هذا التوجيه بعدم اقتصار التصوير في الكاتدرائيات على ما جاء في سفر الرؤيا فحسب بل أن يمتد إلى أحداث يوم الحساب [وفق ما جاء بالإصحاحين ٢٤ ، ٢٥ من إنجيل متى] . ومن ثم بدأ البشر يأخذون مكان الثيران المجنحة والزبانية المتعدى الرؤوس ، وهو ما يعد انتصاراً فنياً للنزعة الإنسانية التى طبعت القرن الثانى عشر ، بالإضافة إلى أن الإرشادات الموجهة للفنانين التى تعقب عادة مثل هذه التوجيهات الكنسية قد ارتشفت من ينابيع فلسفة اليونان الإنسانية النزعة ، فذهبت إلى عدم اقتصار تصوير الأجساد يوم البعث والنشور من القبور عارية فحسب ، بل وتصويرها أكثر ما تكون كمالاتاً وجمالاً . وقد هرع الفنانون وألحرفيون إلى البحث عن النماذج التى يسترشدون بها فلم يجدوا فى متناول أيديهم فى مبدأ الأمر غير المخطوطات المرقنة بالمنمنمات ومن هنا جاءت شخوصهم أقرب إلى الدُمى . ومع غو النزعة الطبيعية خلال القرن الثالث عشر وقع الفنان على نماذج أخرى يسترشد بها فى التواييت الكلاسيكية التى راح يتأملها مثلما فعل مثالو كاتدرائيتى شارتر و رانس حيث أوحى أشكال الغالين المقهورين فى منحوتات العصر المتأغرق بوضعات مناسبة لتصوير العصاة والمذنبين . وما من شك فى أنه قد عكف كذلك على دراسة الأجساد البشرية التى تنبض من حوله ، كما لا شك فى أنه قد اختلف أيضاً إلى الحمامات التى كان مترمّو القرون الوسطى قد استهجنوها ، ولهذا كانت صور الحمامات الشعبية فى مخطوطات القرن الخامس عشر صدى لأشكال تمثيلات يوم الحساب التى ظهرت من قبل خلال القرن الرابع عشر .

ومن الطبيعى ألا يكون جميع رعاة الفن فى القرن الثالث عشر قد امتثلوا للتوجيه الإيقونوغرافى الرسمى المتحرر لتصوير موضوع البعث ، فظهرت الشخص على سبيل المثال كاسية فى كاتدرائية نوتردام بباريس ، وظهرت متدثرة بأكفانها فى كاتدرائية روان ، بينما نظر مثال كاتدرائية بورچ إلى الجسد الإنسانى عند تصويره ليوم الدينونة باهتمام بالغ قل أن نلمسه فى أية منجزات منذ العصر الكلاسيكى (لوحة

(٥٢) Iconography هى قائمة الموضوعات التى تعنى بها حضارة من الحضارات أو يشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين . ومن ثم فهى تختلف عن قائمة المنجزات الفنية التى تشمل عدد الصور والتماثيل أو الأعمال التى تمت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين . وهى كذلك كل ما يختص بموضوع فنى مصور تصنيفاً ووصفاً ، وقد تدل أيضاً على البورتريهات والصور واللوحات المطبوعة التى تعرض لشخصية بارزة فى أحوالها المختلفة [م.م.م.ث] .

(١٤٠) ، حتى لهرى رجلا يزيع غطاء قبره وقد اتضحت عضلات ظهره جليلة أثناء رفعه الحجر وكأنه أحد منجزات القرن الخامس عشر . وتتوسط مجموعة الشخوص صبية تستر عورتها بكفها تكشف عن الأسلوب القوطى مطبقا لأول مرة على جسد المرأة . ولا مرأى فى أن شكل جسدها يدين بشيء ما للنماذج الكلاسيكية ، فوقتها تثير فى الذاكرة وقفة عاريات بوليكليتيس وقد ارتكز ثقل جسمها فوق ساقها اليمنى ، كما أن ردفها ليس له تكوره المثير بل هو منبطح . كذلك جاء صدرها وبطنها مفلطحين فى وحدة متصلة يتباعد فيها النهدان الضامران المرتفعان إلى أعلى ، وكان هذا هو الحل القوطى الأمثل للجسد النسائى العارى . وأغلب الظن أن عدم انتشار هذا النموذج بصورة فورية وقتذاك مرده إلى قلة عدد المثاليين الواعين والمتحمسين لتصوير الجسد العارى وفق التوجيه الجديد .

أما مجموعات عراة أوج العصور الوسطى النادرة المثال فنشهدا على واجهة كاتدرائية أورفييتو التى ترجع إلى مستهل القرن الرابع عشر . فلقد كان للمثال لورنزو مايتانى Lorenzo Maitani ولع خاص بموضوع العرى فعكف على تصوير المشاهد الدينية التى تقتضى ظهور الأجسام عارية ، مثل بدء الخليقة وطرد آدم وحواء من الجنة ويوم القيامة . وفى هذا المشهد الأخير ينجح مايتانى إلى التكوينات الكثيفة المتزاحمة الأجساد على غرار نقوش المعارك فوق التوايت الكلاسيكية (لوحة ١٤١) . وعلى حين نجد بعض شخوصه مستقاة من وضعات الغاليين المحتضرين^(٥٣) نجد البعض الآخر قوطيا خالصا مماثلا لمنحوتات كاتدرائية بورج . ولقد ظلت لوحات يوم الحساب تحذو هذا الحذو وتحفظ بهذا المظهر ، أعنى مظهر الأكوام البشرية المتلاصقة ، حتى عصر ميكلانجلو .

ومع أن شخوص لوحة يوم الحساب لقان دِرْقِيدَن المتعددة الطيات والموجودة بمدينة بون Beune الفرنسية تحتفظ بهويتها واضحة إلا أن حركاتها لا تزال حادة الزوايا المتقابلة شأن كل شخوص لوحات يوم الحساب القوطية التى تضجّ بالصراع والفرع (لوحة ١٤٢) .

وهذا النموذج البديل للجسد العارى لم يبلغ نمطه النهائى بوصفه أحد ملامح الطراز القوطى الدولى إلا بعد أن قطع قرنا من الزمان ، فظهر أول ما ظهر فى فرنسا وبرجنديا والأراضى الواطئة حوالى عام ١٤٠٠ ، ولعل أول نموذج مؤرخ له هو المخطوطة المعروفة باسم «كتاب الساعات الفاخر الترقيق للدوق ده برى» الذى أعده ورقنه الإخوة لمبورج فى عام ١٤١٠ . وتصور إحدى منمنمات هذه المخطوطات قصة الغواية [الانغواء] وسقوط آدم وحواء فى الخطيئة (لوحة ١٤٣) ، فتبدو جنة عدن فى شكل الأرض الكروى ، ووسط سور ذهبى مستدير تتألق الجنة نافورة ذات بواك رقيقة تحفّف من وطأة حجمها الكبير . وتحيط بالجنة سفوح جبال قاحلة وتتناثر حولها أمواج زرقاء غامضة لعلها أمواج المحيط أو مجموعة من سحب متكاثفة تضيف على المنمنمة جوا حالماً . وتتابع حلقات أربع من قصة خطيئة آدم وحواء فى المساحة التى تشغلها هذه المنمنمة . فتظهر حواء فى أقصى اليسار والشيطان يغويها بعد أن استعار منها أقوى ما فيها وهو شكلها الأنثوى . ثم تبدو حواء وهى تعطى آدم الثمرة المحرّمة بعد أن صرفته بفتنتها التى لا تقاوم عن عمله الذى كان منهمكا فيه . ويتجلى الإله منذرا الأثمين بما سينالهما من عقاب . وفى أقصى اليمين نرى ملاكاً فى صورته النارية يدفع آدم وحواء ليخرجهما من باب الجنة تنفيذاً لمشية الله ، فهبطا الجبل وما كان فى

(٥٣) انظر «الفن الإغريقى» الجزء السابع من موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . ص ٤٨٤-٥٥٦ لكاتب هذه السطور ١٩٨١ . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

لوحة ١٣٦ ، ١٣٧ . آدم
وحواء . كنيسة بامبرج .



لوحة ١٣٨ . هيلدز هايم . سقوط آدم
وحواء في الخطيئة .

مقدورهما أن يرقيا إليه ثانية وإذا هما يستران سوءتيهما على استحياء . وتبدو حواء أول ما بدت عارية ذهلة من هيئتها المشينة ، حتى إذا ما عاد إليها وعيها وأدركت أن هذا من لعنة الله عليها تولاها الخزي ، فإذا تخطت باب الفردوس اتخذت وضعة فينوس الخفية Venus Pudica وهي تخصف عورتها بورق الجنة . والراجع أن الفنان كان على دراية بالنماذج الكلاسيكية ، ففي وضعة آدم المنحني ما يشي بوضعات التماثيل الكلاسيكية التي تمثل الغالين المهزومين . وهنا وهناك لا يترك لنا فرصة نشك معها في أنه كان من المولعين بجمال الأجساد الكلاسيكية ، وأنه قادر على محاكاتها حين يشاء ، وهو ما كشف عنه حين صور حواء العارية التي ابتكر لها شكلاً نسائياً محوراً استحوذ على رضاء أهل شمال أوروبا على مدى قرنين من الزمان . فلحواته جذع ممدود في استطالة جذوع ربات الحسن الثلاث في لوحة يومبي (لوحة ١٤٤) وإن اختلفت بنيتها الأساسية تمام الاختلاف عن بنية نساء الفن المتأغرق باتساع حوضها وضيق صدرها وارتفاع خصرها وبروز بطنها . ذلك أن ما يميز النموذج القوطي للجسد النسائي العاري عن النموذج الكلاسيكي هو أن تدلّ البطن هو ما يسيطر على النموذج الأول ، على حين أن استدارة الرُدف هي ما يسيطر على النموذج الثاني .

وثمة مصوران لم يتطرق الشك إلى صدقهما رسماً حواء في هذا النمط البديل ، أولهما قان إيك الذي رسم حواء في لوحة الهيكل بمدينة جنت (لوحة ١٤٥) بأسلوب يعد برهانا على براعة الفنان القدير على إضفاء السمات الواقعية الدقيقة على التفاصيل في ذات الوقت الذي يخضع فيه التكوين الفني كله لشكل مثالي ، فقوام حواء نموذج رائع للجسد البصلي الشكل ، حيث تختفي الساق الحاملة للجسد ، وفي ناحية يبدو البطن المتدلّ ، وفي ناحية أخرى يبدو الرُدف المسترخي دون أن تكون بينهما ثمة تمفصلات (٥١) عظمية أو عضلية . وفوق هذا الشكل الجامع بين البطن والرُدف يبرز نهذان مكوران لا متهدلان . ومن فوق هذا رأس قد أثقل الجسد فبدا وكأنه ينوء بحمله .

أما حواء القرن الخامس عشر الفلمنكية الأخرى العصىة على النسيان فهي لوحة « الخطيئة » لهوجو قان در خوس المحفوظة بقيينا (لوحة ١٤٦) التي رسمها بعد لوحة قان إيك بسنوات عشر ، ومع ذلك فإنها لم تستومعها في عصريتها ، ففي جسد حواء ضالة لم تخرج معها عن الدقة الفائقة وإن ظلت في نفس الوضع المستهجن في فكر العصور الوسطى .

وبعد عشر سنوات وعلى النهج ذاته الذي تبدى في حواء قان در خوس قدّمت مدرسة الفنان مملّك صورة « الغرور » والتي ترمز إلى فكرة « باطل الأباطيل ، الكل باطل » Vanitas الواردة في مطلع سفر الجامعة ، والموحية بالزهد والتخلي عما في الحياة من متعة والتذكير بمصير الإنسان وما سيؤول إليه ، وأن الدنيا وما فيها ظل زائل لا بقاء له وإنما البقاء للأبدية الخالدة . وكان يراد للمرأة المصورة أن تكشف دون أدنى مسحة من الحياء عن جاذبية أنثوية شديدة الإغراء (لوحة ١٤٧) وتتماثل مكونات جسدها مع حواء الفن القوطي ببطنها المتنفخة المتهدلة وينهديها الضامرين وبساقها القصيرتين .

ولم يكد ينصرم قرن من الزمان حتى اتخذ هذا « النمط البديل » طابعا جديدا تحرر معه الجسد العاري مما كان قد لحق به من خزي وهوان وأصبح وسيلة للإثارة الجنسية . ذلك أن المرأة العارية قد احتفظت في خيال جماهير العصور الوسطى - كما قدمت - بنفس أهميتها التي كانت تحظى بها من قبل في خيال السلف ، بل إن الهوان الذي ألحقه التزمّت الخلقى المسيحي بجسدها قد ضاعف من إثارتها الحسية حتى رأى كينيث كلارك في عرى النموذج الكلاسيكي : « حصانة للجسد لا يجدها في أي كساء يخلعه التزمّت المفروض على الجسد القوطي ، وهو الكساء الذي يبدو وكأنه يستر سرا مشينا » .



لوحة ١٣٩ . هيلدز هايم . طرد آدم وحواء من الجنة .

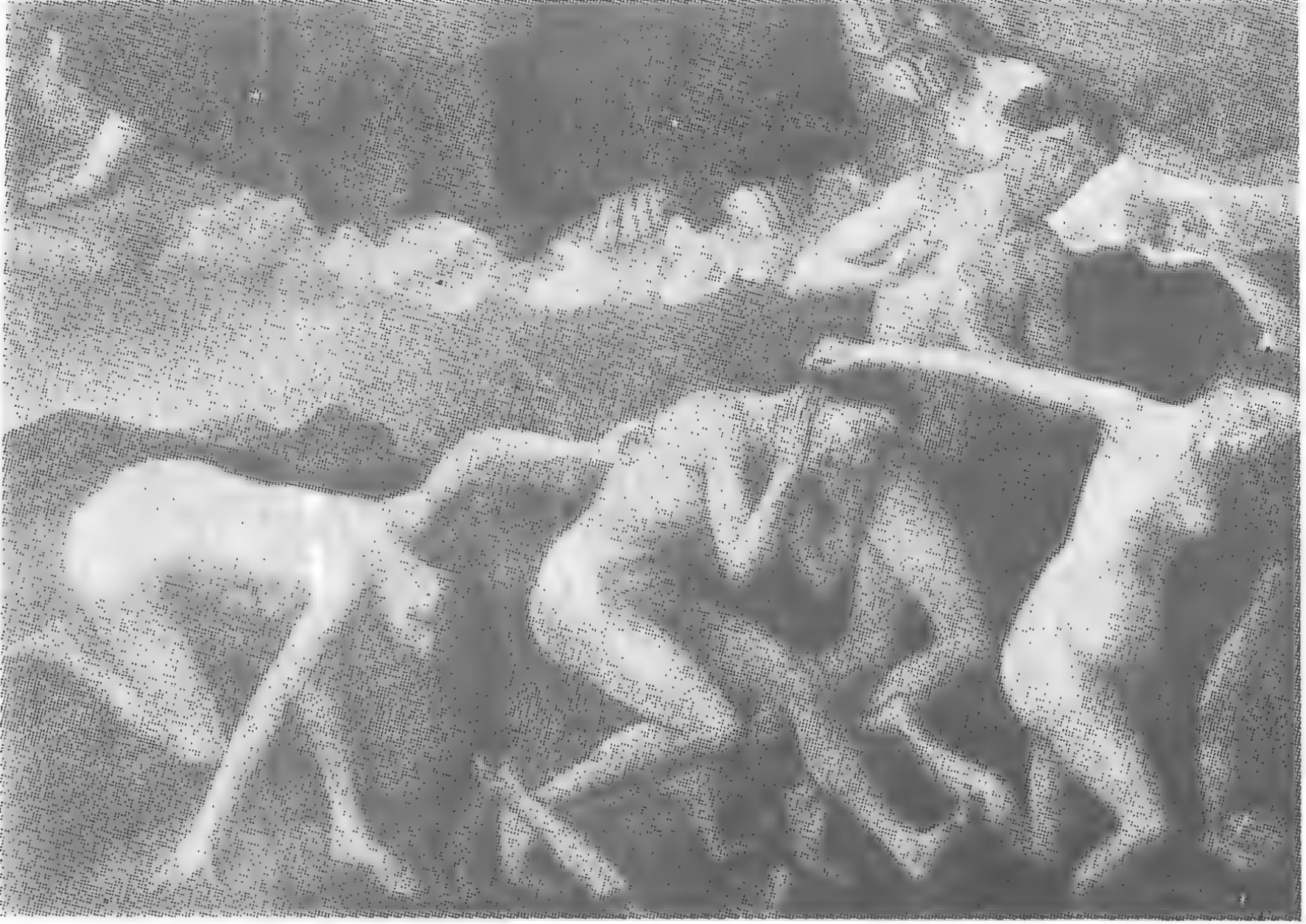


لوحة ١٤٠ . كاتدرائية بوريچ . يوم الدينونة



لوحة ١٤١ . ماتيانى . نقش بارز . يوم البعث من القبور . الواجهة الغربية لكاتدرائية أورقييتو . ومع أن هذا النقش أنجز عام ١٣٢٠ إلا أنه ينطوى على عناصر ترهص بطراز عهد النهضة .





لوحة ١٤٢ . فان در فيدن . يوم الحساب . متحف مدينة بون بفرنسا .

<

لوحة ١٤٣ . كتاب الساعات للإخوة لمبورج . سقوط آدم وحواء في الخطيئة .



ومنذ مطلع القرن الرابع عشر خطا التصوير الإيطالي بفضل چوتو خطوة لا مثيل لها صوب « النزعة الطبيعية » ، فأخذت الموضوعات الدينية تشقّ طريقها في أصدق تعبير جنوب الألب : وفي هذه الآونة دفعت النزعة الطبيعية للمصوّر چوتو (لوحة ١٤٨) والفنان دوتشيوده بونسينيا (لوحة ١٤٩) الفنانين الإيطاليين مثل آل بيزانو إلى تذوّق النحت الكلاسيكي وكذا التصوير الكلاسيكي الذي كانت كثرة من نماذجه التي لا حصر لها متفرقة بين الأطلال المحيطة بهم . فنجد چوتو يخصّص مساحتين من صوره الجدارية بمصلى « الأرينا » للوحة تصوّر عقداً تتدلى منه ثريا ، وهو من الصيغ المتأغرة المنطوية على خداع للبصر . وكذلك تغلغلت نفس الاتجاهات في فن مدينة سينا في عهد دوتشيو ثم تلميذه سيموني مارتيني ، الذي استرد في الموضوعات الكلاسيكية التي صوّرها النكهة الرعوية لتساوير العصر الروماني ، على نحو ما نرى في منمنمته بمخطوطة فرجيل المحفوظة بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو (لوحة ١٥٠) والتي رسمها في عام ١٣٤٠ لصديقه الأديب پترارك . ففلاحوه ذوو الشعر الأشعث الذين يرمز بهم لقصائد الزراعيات [الفلاحة Georgics] والقصائد الرعوية Eclogues يمتّون إلى لوحات الفسيفساء الرومانية التي تمثل « الفصول الأربعة » بمتحف باردو في تونس ، كما ينحدر البطل أينياس المقدام الذي لا يستعصى عليه شيء هو الآخر من لفيفة يوشع Joshua Roll البيزنطية من القرن العاشر على الرغم من تصفيفة شعره وأطواء عباءته القوطية . لقد أودع سيموني مارتيني هذه الصورة كل مهارته ومكنون رصيده الثقافي من تراث إيطاليا الكلاسيكي وما ارتشفه من الفن القوطي . وكان سيموني قد تشبّع في صباه وهو في سينا ونابلي بالأسلوب الفرنسي الذي يتجلى في ثيابه ذات الأطواء الإيقاعية وحوافه المحوّطة المفرطة في انحناءاتها ، فلقى أسلوبه ترحابا لم يلقه أي فنان إيطالي آخر في فرنسا وبرجنديا (لوحة ١٥١) . من أجل ذلك كله تُعدّ هذه المنمنمة أول مراحل تطور الأسلوب القوطي الدولي والبشير « بكتاب الساعات الفاخر الترقيّن الذي أعدّ للدوق دي بري » للإخوة لمبورج . وحين مزج سيموني بين الأسلوب المتكلف للبلاط الفرنسي وبين الواقعية الإيطالية الجديدة ، جاعلا من هذا المزيج الفرنسي الإيطالي أسلوب « الفن الحديث » في ذلك القرن ، عُدّ عمله هذا المرحلة الثانية في تطوير الطراز القوطي الدولي .

ولقد تسلّل التأثير الإيطالي منذ مطلع القرن الرابع عشر إلى القلب من مملكة فرنسا، قد بدأ الفنانون الإيطاليون يعملون لدى ملك فرنسا منذ عهد فيليب الطيب ، كما كانت الصور الإيطالية تباع بباريس منذ عام ١٣٢٨ . ومع أن الفنان چان پوسيل Jean Pucelle قد حذا حذو چوتو ودوتشيو في رسم المنظور ، فقد بقى پوسيل قوطيا وفرنسيا قحّا ، اكتسبت أعماله شهرة واسعة في نهاية القرن الرابع عشر وفي مراسم دوق دي بري ، ويمكن استكناه لبّ أسلوبه من أسلوب الإخوة لمبورج Limbourg ولذا فليس من الإنصاف إنكار الدور الهام الذي كان لپوسيل في تطوير الطراز الدولي ، وهو تطعيم الأسلوب الفرنسي التقليدي بنهج جديد أورهه لجليل المصوّرین الذين كانوا يعملون حوالي عام ١٤٠٠

ومن ناحية أخرى لم تكن للمصوّرین الفلمنكيين تقاليد قومية تحول بينهم وبين انتهاج أسلوب الفن الإيطالي ، فلقد احتذوه منذ تاريخ مبكر ، للصلات الوثيقة بين مجتمعهم البورجوازي وبين دويلات المدن الإيطالية وكذا لما فطروا عليه من أخذ بالواقعية . ومن ثم نجحوا هم الآخرون في إرضاء رعاة الفن الفرنسيين في النصف الأول من القرن من خلال واقعية تصاويرهم التي أججها الفن الإيطالي في نفوسهم ، وإن جنحت بهم قوطيتهم وميول رعاتهم إلى الالتزام بالإطار الجمالي للفن الفرنسي

وأغلب الظن أن الفنانين الفلمنكيين الذين كانوا في خدمة دوق دي بري هم الذين وضعوا الأساس الحقيقي للطراز الدولي القوطي ، وذلك بجمعهم بين الأسلوب الفرنسي التقليدي والأسلوب الواقعي الإيطالي وفق تفسيرهم ونظرتهم الدقيقة إلى فن التصوير . وابتداء من تلك اللحظة التي ظهرت فيها التحف

التصويرية لأستاذ بوسيكو Boucicaut Master (لوحة ١٥٢) وللإخوة لمبورج أخذ الفن الفرنسى الفلمنكى يحدّد مسيرة الطراز الدولى . وقد تبدو هذه الإطالة منقوصة لو تجاهلنا عنصرا آخر جديدا وافدا من إيطاليا ، إذ توصل مصوّر وسينا وفلورنسا فى عام ١٣٤٠ متأثرين بنماذج التصوير الكلاسيكية التى بين أيديهم إلى إعادة اكتشاف أنماط التصوير الدنيوى ، من طبيعة ساكنة ومناظر طبيعية ومشاهد الحياة اليومية ، فصوّر تاديو جادى (١٣٣٧) Taddeo Gaddi أحد مشاهد الطبيعة الساكنة ضمن موضوع دينى بكنيسة سانتا كروتشى بفلورنسا . وفى نفس الوقت رسم سيمونى مارتينى صورته الإيضاحية الشديدة التأغرق لكتاب قرچيل ، على حين تكشف لوحات أمبروزيو لورنزيتى الجدارية فى قصر البلدية عن صورة مدينة سينا والريف المحيط بها فى واقعية شديدة ، حتى لقد تمثلت فيها كل أنشطة المدينة وما حولها (لوحة ١٥٣ ، ١٥٤) . ومن العسير إنكار أثر هذه الصور الجدارية التى كانت تعرض على الناس فى مبنى عام فى واحدة من أهم المدن الإيطالية ليشهدوا صورا لمختلف مشاهد فصول السنة ، ولا شك فى أنها هى التى سبقت وأرهمت بما جاء بعدها من صور مخطوطات « كتب الساعات » [أو « صلوات السواعى الفاخرة الترقين »] للإخوة لمبورج وغيرهم ، إذ ما لبثت الكنيسة المسيحية أن اتبعت الأعراف الرومانية القديمة والتقاليد الدينية اليهودية فأرست قواعد لتلاوة الصلوات والأوراد كما حدّدت مواقيت الصلاة والشعائر . وسرعان ما اتبع المؤمنون من عامة المسيحيين خطى أهل الكنيسة فشاءوا أن تكون لهم بالمثل كتب صلاة خاصة بهم وأن يلزموا أنفسهم ببرامج الصلوات الكنسية . وهكذا أصبح الغامة فى حوزتهم كتب « الساعات » أو « صلوات السواعى » Book of Hours التى ظهرت أول ما ظهرت مستخدمة فى طقوس الكنيسة ثم شاركت فى الأغراض الدنيوية ، إذ أصبحت بتنوع إخراجها الفنى ترمز للمكانة الاجتماعية لمقتنيها بعد أن غدت تحفا ضمن مقتنيات المخطوطات الثمينة ، يجتمع فيها الدين والفن والدنيا فى وحدة متألّفة هى سرّ الجاذبية التى تبدّى لنا الآن . وقد ذاعت شهرتها بوصفها أنفس المخطوطات المرقّنة من العصر القوطى . وبعد قرون تعرضت فيها المخطوطات للتدمير والضياع بقيت لنا قرابة ألف من كتب « الساعات » ليس بالمتاحف ودور الكتب والمقتنيات الخاصة فحسب بل وفى الأسواق حيث يمكن للثراء من الهواة وجامعى التحف شراء مخطوطة كاملة أو بضع صفحات منها . ويبدأ كتاب الساعات بتقويم لبيان مواعيد الأعياد الدينية على مدار السنة ، ويعقب هذا مختارات من الأناجيل الأربعة ، وعادة يُزيّن التقويم بصور تبيّن ما يختص به كل شهر من أعمال وأحداث ، هذا إلى ما يصحبه من علامات البروج ببيان برج كل شهر . ويحتوى « كتاب الساعات » فضلا عما يحتويه من منمنمات وترقينات على موضوعات دينية ثلاثة للصلوات والطقوس^(٥٤) وليس ثمة تشابه بين كتاب للساعات وآخر إلا بالنسبة للتقويم الذى يأتى فى

(٥٤) يحتوى كتاب الساعات [أو صلوات السواعى] Book of Hours فضلا عما يحتويه من ترقين ومنمنمات على موضوعات ثلاثة : أولها نص أساسى والثانى ثانوى والثالث إضافى . والموضوع الأساسى مأخوذ من كتاب الفرض Breviary [الصلوات اليومية] ويشمل التقويم Calendar و صلوات للسيدة العذراء Hours of the Virgin ومزامير التوبة Penitential Psalms والأوراد Litanies و صلوات للموتى Office of the Dead والصلوات للقديسين Suffrages of Saints . ويضم الموضوع الثانى مقاطع من الأناجيل الأربعة Sequences of the Gospels وتشمل آلام المسيح كما يرويها القديس يوحنا فى إنجيله ، و صلاتين خاصتين بالعذراء نالتا شهرة واسعة ، وإحداهما صلاة الطلبات Obsecro te (I implore) ، والثانية صلاة للسيدة العذراء المعصومة من الدنس O intemmerata (O Matchless Spirit) ، فضلا عن صلوات للصليب Hours of the Cross وللروح القدس وللثالوث المقدس Holy Trinity . أما الموضوع الثالث فيتضمن إضافات هى منتخبات من المزامير ومن الصلوات المختلفة [م.م.م.ث] .



لوحة ١٤٤ . ربات الحسن الثلاث . تصوير جداري روماني من پومپي .



لوحة ١٤٥ . فان إيك . حواء . جنت .

لوحة ١٤٨ . چوتو : القديس فرنسيس
الأسيزي وموعظة الطير . أسيزي



لوحة ١٤٦ . فان درخوس . آدم وحواء . فيينا .



لوحة ١٤٧ . مدرسة الفنان مملوك .
الغرور . ستراسبورج

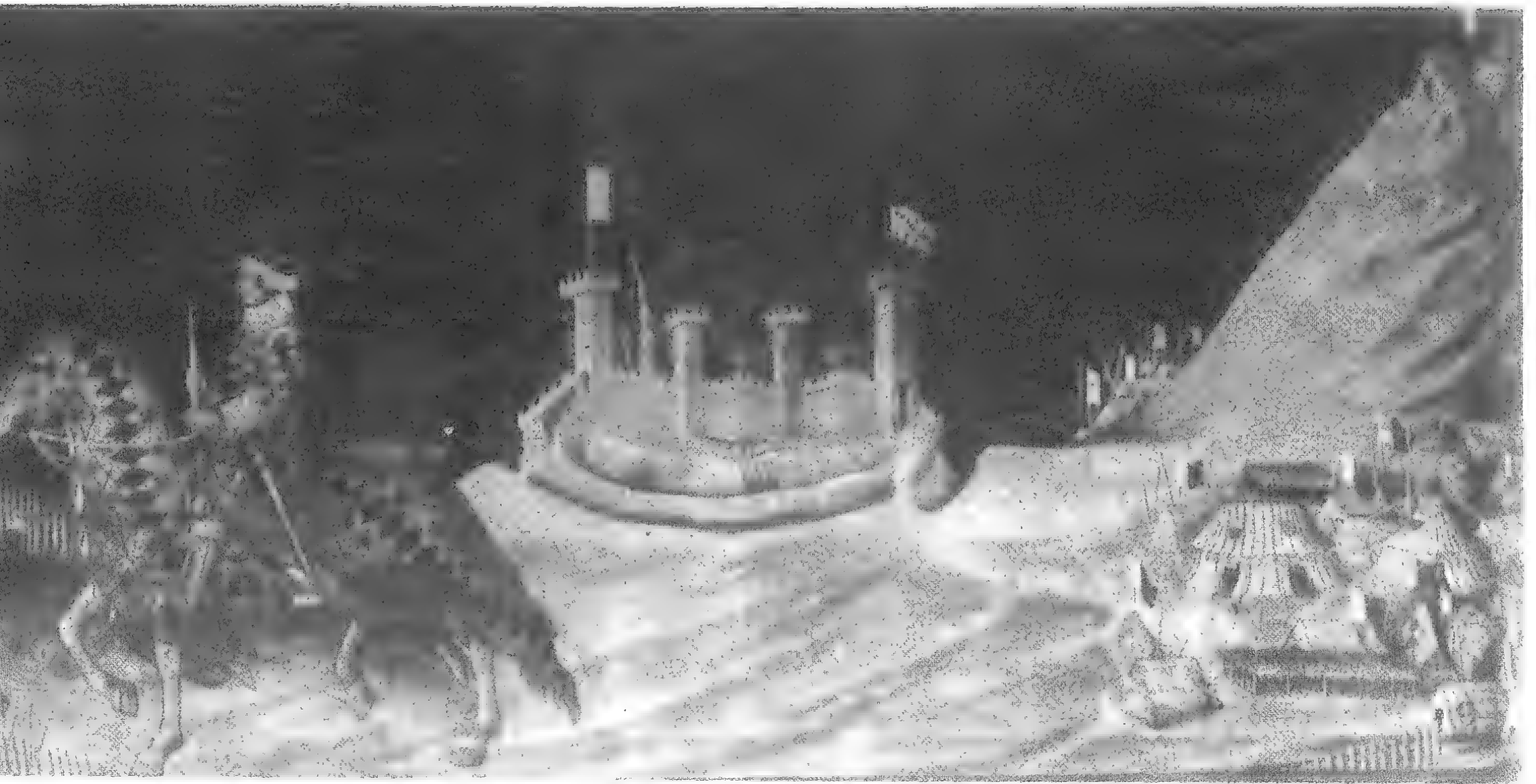




لوحة ١٤٩ . دوتشيو . ده بوننسنا : خيانة يهوذا . سينا



لوحة ١٥٠ . سيمون مارتيني . منمنمة بمخطوطة ثرچيل ١٣٤٠
 [الأصل المنقول عنه هذه الصورة مهترى]



لوحه ١٥١ . سيمونى مارتينى . قلعة جبلية جنوبى مدينة سينا . ويبدو القائد الحربى جويدوريتشيوداقوليانو فوق صهوة جواده بعد أن أخذ فتنة
نشبت . وإلى جوار القلعة يبدو المعسكر الحربى . تصوير جدارى .



لوحة ١٥٢ . أستاذ بوسيكو . هروب
العائلة المقدسة إلى مصر . كتاب
الساعات للماريشال چان ده بوسيكو .
متحف چاكمار أندريه . باريس .

مسنهل الكتاب ، محددا أيام أعياد الكنيسة وأعياد القديسين . وتبدأ مداخل الفصول بتدبيجات بألوان مختلفة من الذهبي والأحمر والأزرق ، التي كانت بالإضافة إلى إسباغ التألق على الصفحات لها هدف وظيفي ، حيث تكتب الأعياد الهامة كعيد ميلاد المسيح وعيد الفصح بالمداد الذهبي أو الأحمر ، على حين تُكتب أعياد القديسين المحليين بالمداد الأزرق . وكان الغرض الأساسي من كتب « الساعات » هو تزويد المؤمنين من غير رجال الدين بدءا من الملوك والأمراء وانتهاء بسكانه المدن الأثرياء هم وزوجاتهم بكتب صلوات شخصية . وكان اقتناء كتاب من هذه الكتب أمنية كل المتعلمين بل وبعض الأميين ، فإلى جانب تلك النسخ الثمينة البالغة الروعة الأنيقة الزخارف والرسوم كانت ثمة ألوف من النسخ الهينة الزخارف والرسوم لها الأثر الأول في إشاعة المساواة في الدين المسيحي على أوسع نطاق ، وإن تكن قد اندثرت جميعا ، وبهذا كانت كتب صلوات السواعي هي النموذج الأمثل للجمع بين العقلانية المسيحية والورع الديني الشعبي . وقد ذهب الحرص على اقتناء هذه الكتب الحد الذي شاع معه أنها تمثل غرور صاحبها أكثر مما تمثل ورعه وتقواه ، وإن يكن أولى بنا أن نحذر تصديق مثل هذا الزعم ، لأن الورع صلة خفية بين الإنسان وربّه . ولقد جرّ استخدام كتب الساعات على نطاق واسع إلى اهترائها ، فذهبت قشرة أغلفتها الجلدية وضاعت صفحات التقويم الاستهلالية وتلطّخت أطراف صفحاتها بأثر البصمات وبقع الشمع المتساقطة ، كما تكشف مطالعة الوصايا وقوائم حصر التركات عن أن كتب الساعات تعدّ من أنفس المقتنيات وأهمها ، فلقد كانت تكاليف إعدادها الباهظة لها أثرها في ارتفاع أثمانها . وكانت أكثر المناسبات ملائمة للحصول على كتاب « الساعات » هو عقد القران حين يمنح الزوج عروسه نسخة منه . كذلك كانت هذه الكتب تستخدم للشفاء علاجا للأمراض إلى جانب وظيفتها الروحانية والفنية والترويحية ، فأصبح اقتناء بعض هذه الكتب مقصورا على جلب الشفاء من مرض ما بعد أن تكون قد شاعت قدرة أحد القديسين المذكورين فيها على شفاء المرضى .

وأشهر كتب الساعات هو «كتاب صلوات السواعي الفاخر الترقين الذي أعدّ لـجون دوق ده برى» Très Riches Heures du Duc de Berry ، والذي يشكل بحق تحفة فنية في دنيا المخطوطات المرقنة ، صوّره بول لمبورج Pol Limbourg وشقيقاه . وقد انكبوا على العمل فيه منذ عام ١٤١٣ ، وعاجلت المنية دوق ده برى في عام ١٤١٦ قبل فراغهم منه . وجاء في قضية حصر تركة الدوق في وصف المخطوطة النادرة : « إنه كتاب لصلوات السواعي شديد الفخامة يضم ترقيينات ومنمنمات وصورا وزخارف غاية في الروعة نفذها بول وأخواه » . وقد توفي الإخوة الثلاثة في نفس السنة فجأة في حادث أو على إثر وباء ، وكانوا جميعا في العشرينات من عمرهم .

وتحفل المخطوطة بمشاهد تشغل صفحات كاملة لأفراد الحاشية من سيدات ورجال في حفلاتهم وولائمهم وفي صيدهم وطرادهم ، وللفلّاحين وهم يكدحون في حقولهم المتاخمة للقلاع والحصون . وفي محاولة من المصورين لإلتزام المقاييس والنسب والأحجام رسموا الحقول وهي تضيق كلما أوغلت عمقا والشخوص وهم يتضاءلون حجما كلما ابتعدوا ونأوا (لوحات ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، أ، ب) . ولقد شغل الفنانون في كافة أنحاء أوروبا بهذه الصور التفصيلية الأنيقة التي تجمع مباحج شتى فيها غلو وإسراف يرضى الأمراء ، كما كان فيها مجال لإشباع رغبات الفنانين وطموحهم . فشهدت هذه الحقبة ازدهارا شديدا في فن التصوير استخدم فيه الفنانون فرشاة دقيقة مدبّية وأصباغا براقّة تدخل في تركيبها الأحجار المسحوقة والأصداف والمعادن وثمار التوت . وكانوا مطلقى الأيدى في رسم الأطراف الرشيقة والملامح الوسيمة والثياب الأنيقة المزوّقة بالحليات الملونة ، كما مضوا يتلمّسون طريقهم نحو الإيهام بالواقع في أنحاء الصورة . غير أن هؤلاء الفنانين الذين كانوا يجهلون كل ما له صلة بالتصوير الكلاسيكي لم يحاولوا البتة

تحقيق هذا الإيهام على غرار الفنانين الإغريق والرومان من خلال لمسات الفرشاة الغائمة والظلال المائعة ولكنهم شغلوا بتصوير المناظر الطبيعية ممتزجة بتصاوير الشخصوس يشكّلونها على غرار لوحات الفسيفساء .

وتعدّ فريسكات لورنزيتي أهم نماذج الفن الدنيوى فى إيطاليا خلال القرن الرابع عشر ، كما تفوق واقعيتها الجوهرية أعظم ما قدّمه فن التصوير شمالى الألب فى هذا المجال ، ومردّد ذلك إلى أن لورنزيتي قصد أن يلتقط جوهر الأشياء الواقعية متجنباً التكلّف المفرط للفن القوطى . وقد أثمرت واقعية لورنزيتي المنطقية ظهور فنانين يحذون حذوه فى شمال إيطاليا بلومبارديا والبندقية وغيرهما . فإذا مصورو المنمنمات اللومبارديون يبدعون مشاهد ريفية ذات واقعية مذهلة ، وصوّر غيرهم الظلال المناسبة ، وتناول آخرون الوجوه بأسلوب النحت إلى أن انتهى الأمر بهذا الاتجاه إلى تصوير مشاهد ذات منظور واقعى نابضة بالحياة تبرز أية تصاوير أوربية تسبق الفنانين الفلمنكيين روبرت كامبين Robert Campin المعروف باسم « أستاذ فليمال » والأخوان فان إيك Van Eyck . كذلك قدّم بعض المصورين اللومبارديين دراسات خلاصة لصور الحيوان ، فكانت إرهابات لأعمال الإخوة لمبورج ومن خلفهم من كبار المصورين الفلمنكيين برؤاهم الجديدة للعالم من حولهم ، حيث تتجاوز المشاهد سواء داخل الدور أو فى الخلاء – لكل من « أستاذ بوسيكو » والإخوة لمبورج – تصاوير المصورين اللومبارديين فى مجال تمثيل المنظور والبيئة المعاصرة وقتذاك . وهكذا كان التصوير « الفرنسى – الفلمنكى » حوالى عام ١٤٠٠ شديد الصلة بالفن اللومباردى ، وتذكر الكثير من قوائم حصر المجموعات الفنية الفرنسية أعمالاً « لومباردية » . فضلاً عن الصلات السياسية والعائلية الوثيقة بين آل فيسكوني Visconti حكام ميلانو والأمراء الفرنسيين ، وكذا لم تكن الصلات الفنية أقل إحكاماً وقرباً . وكان أكثر ما شدّ إعجاب المصورين الإيطاليين فى أعمال مصورى الشمال هو أسلوب الخطوط المنحنية Curvilinear ونماذج المسنين الملتحين والعذراوات النحيلات والثياب البرجندية الباذخة والأناقة المهندمة ، وفى إيجاز كل غرائب العالم العجيب المصوّرة تصويراً متنوعاً خلافاً والذى كان يُعدّ فى جنوبي الألب نموذجاً قوطياً إكزوتياً^(٥٥) غنائياً ، وهو أيضاً ما يفسّر ولع مصورى شمالى إيطاليا بالصيغ الخطية والسرد القصصى المصوّر ، فبلغ الطراز الدولى فى شمال إيطاليا أوجه فى المغالاة فى الزخرفة والخيال (لوحة ١٥٩) . وقد امتدت هذه المرحلة طويلاً ولا سيما على يد الفنان پيزانللو Pisanello الذى قضى نحبه بين عام ١٤٥٥ (لوحة ١٦٠) والفنان چنتيلي دافابريانو (لوحة ١٦١) ، غير أن شغل الفنانين المتّصل بملء ما يقع بين أيديهم من أسطح مستوية وكذا شغفهم بالصيغ الخطية^(٥٦) لم يرق بتصاوير هذه المنطقة على الرغم من واقعية تفاصيلها إلى المرتبة التى كانت فى بقية أنحاء إيطاليا حيث كان يعمل مازاتشيرو وأوتشيللو ، ومع ذلك حافظت هذه المرحلة على ازدهارها فى بلاطات أمراء الأقاليم حيث كانت شهرة بلاطات دوق ده برى ودوق برجنديا والملك شارل السادس لاتزال طاغية ، فقد كانت هى المنبع الذى فاض منه الأسلوب الفلمنكى فعّم أوربا بأسرها حوالى عام ١٣٩٠ . وهكذا تكون خصائص هذا الأسلوب قد نشأت فى فرنسا . وكانت أهم منابعه وأصوله مان سور إيفر Mehun sur Yevre وبورچ Bourges حيث أنشأ چون دوق برى مرسماً خصيصاً للمخطوطات المرقّنة وحيث عمل الفنان چاكمار ده هسّدان Jacquemart de Hesdin .

(٥٥) Exoticism الشغف بكل غريب غير مألوف وافد من بلد ناء ، وذلك لما يتصف به من استغراب لكل ما هو مجهول يجذب النفوس ، أو هو التعلق بكل ما يمتّ للخيال الرومانسى المستجلب بسبب [م.م.م.ث] .

(٥٦) Linear التشكيل الذى يعتمد فى تأثيره على المشاهد على الأشكال المكونة بالخطوط أكثر من اعتماده على الكتل اللونية والتظليل [م.م.م.ث] .



لوحة ١٥٣ . أمبرزيو لورنزق . تصوير جدارى بقصر البلدية بمدينة سيينا . الحكومة الصالحة . إلى اليمين يبدو سور مدينة سيينا وبوابتها يعلوها شعار الذئبة والتأمين الذى أخذه أهل سيينا عن روما القديمة . ونشهد حركة صاخبة فى أمامية اللوحة يبدو فيها المزارعون والتجار يؤدون مهامهم فى سلام على حين تغدو الحمير المحملة بالسلع ، ويدفع راع قطع أغنامه ، وتحمل الفلاحات الدواجن والسلال . وثمة دكان لإسكافى ، وآخر لبائع ترابيل ، وخياط يقص قماشه فوق منضدة ، ومعلم مع تلاميذه . وفى خلفية اللوحة نشهد البنائين منهمكين فى أداء عملهم فوق سطح أحد المنازل . ويصور لنا الفنان المدينة فى تفصيل دقيق بطرقاتها وكنائسها وحواريها وشرفاتها وأبراجها ونوافذها يتجلى معه إيقاع الحياة فى مدينة إيطالية خلال القرن ١٤ . فن مدرسة البدائين بإيطاليا [١٣٠٠ - ١٣٤٨] .





لوحة ١٥٤ . لورنزو . رمز السلام . تصوير جداري . تفصيل من لوحة الحكومة الصالحة .

(لوحة ١٦٢) ، وديجون في الرسم الذي أنشأه فيليب الجسور ، وأخيراً في باريس نفسها حيث ظهر مصوّرون محترفون خالصو النسب الفرنسي وإن كان إلى جوارهم أيضاً فنانون فلمنكيون على مستوى عال ، على أنه لم يكتب للمنعمات الباريسية وجودها الذاق غير متأثرة بغيرها إلا بعد عام ١٤٠٠ على يد « أستاذ بوسيكو » . وما لبث الأسلوب « الفرنسي – الفلمنكي » أن اصطبغ في كل دولة أوربية بصبغة قومية ، فحمل الطابع القوطي في لومبارديا كما قدمت ، وشهدت بوهيميا نشاطاً تصويرياً ملحوظاً متأثرة بالأسلوب « الفرنسي – الفلمنكي » في منتصف القرن الرابع عشر حيث تزاوجت الاتجاهات الإيطالية الحديثة بالتأثيرات الجرمانية وبالطراز القوطي الأصيل ، وكانت رعاية الفن في النمسا تتولاها الأسقفيات والأديرة أكثر من البلاطات باستثناء فيينا ، ولو أن الأسلوب الدولي كان أقل انتشاراً . وإذ كان من الصعوبة بمكان تحديد الكيفية التي وصل بها الأسلوب « الفرنسي – الفلمنكي » إلى النمسا وبوهيميا اللهم إلا عبر العلاقات الوثيقة بين البلاطات ، فإنه من المنطقي إدراك ذبوع هذا الأسلوب في حوض الراين المجاور للأراضي الواطئة وفرنسا على السواء . فسرعان ما حاكت الطبقة الأرستقراطية والطبقة الوسطى الناشئة التي غدت لها سطوتها ، طراز بلاطات الأمراء الذي كان المركز الفني بمدينة ديجون مصدر إشعاعه وانتشاره . وهنا في ديجون بدأت اللوحات المصورة على الحوامل [أعني اللوحات القائمة بذاتها] – مثلما كان الحال في المدن الإيطالية – تحل محل المنمنمات ، فأخذت هي ولوحات الهياكل تشيع بين الناس ويتقبلونها بقبول حسن مع مستهل القرن الخامس عشر . أما فنانو الراين فقد مزجوا بين أناقة الطراز القوطي وبين مرونة ورقة « الأسلوب الهاديء » Soft style ذي التوافقات الرقيقة والجمال اللطيف والشخص الوديع وكان أهم فنانيه من مدرسة كولونيا ، فأدت رقة هذا الأسلوب إلى ابتداء أعمال فنية لها رقة الأحلام . وأعقب ذلك مدرسة الواقعية الحادة التي سميت مدرسة « الأسلوب الصارم » Hard style بزعامه فيتر Konrad witz والتي تتجلى فيها المشاهد أشد ما تكون وضوحاً وإبانة .

وفي إنجلترا حيث كانت ثمة ندرة ملحوظة للوحات المصورة القائمة بذاتها تسترعينا لوحة ولتوتون ذات الضلفتين^(٥٧) (١٣٩٦) كأحد أكثر اللوحات المصورة إثارة للجدل والخلاف بروعتها الخارقة للعادة . فنرى مصورها يتجهم سطح لوحته الخشبية بالتذهيب لتبدو في أبهة الأيقونات البيزنطية ، كما تلفتتنا عنايته البالغة والدقيقة في نقل تفاصيل الوجوه والوضعات ، ويتجلى ذوقه الإنجليزي في رسم شخصه على وجه بالغ من الأناقة . فنرى فوق إحدى الضلفتين الملك ريتشارد الثاني يقربه إلى العذراء والمسيح الطفل القديسان الشفيعان له (لوحة ١٦٣) ، ونرى فوق الضلفة اليسرى الملك راكما ومن ورائه يوحنا المعمدان والقديس إدوارد المعترف والقديس إدموند الملك الشهيد (لوحة ١٦٤) .

أما فنانو الأراضي الذين تحلّفوا قليلاً إذ لم تكن الحضارة قد بلغت مواطنهم فلم يعرفوا روائع الفنانين الفلمنكيين بفرنسا إلا من خلال بعض الأصدقاء التي وصلت إليهم من هناك وعبر بلاطات الأمراء . وهكذا نشأت المدارس الفنية في جلدلراند Gelderland ولييج وماسترخت حيث ابتدعت توليفة مركبة من العناصر الفلمنكية وعناصر حوض الراين . وتلك هي المرحلة الأخيرة للطراز الهولندي الدولي المرهضة بفن قان إيك . وفي نفس الوقت كان فنانو المراكز الفنية التي أقامتها الطبقة الوسطى في أوترخت وبروج وجنت Ghent يستخدمون الأسلوب الفرنسي بلا حرج أو مشقة .

ومنذ نهاية القرن الرابع عشر ظهر تأثير الأسلوب « الفرنسي – الفلمنكي » في إسبانيا ، فلقد كان

(٥٧) Diptych لوحة ثنائية مصوّرة ذات ضلفتين أو مصراعين قابلين للطيّ مفصلياً [م.م.م.ث] .

لوحة ١٥٥ . الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقيين للدوق چون ده برى » . شهر يناير .
حفل عشاء أقامه دوق ده برى احتفالاً برأس السنة حيث يجرى تبادل الهدايا في قاعة فسيحة من قصر
بورج . ويحيط بالدوق البارزون من حاشيته وعليهم فاخر الثياب . ويبدو الدوق مجانباً في جلسته إلى
المائدة التى تتجلى عليها « مملحته الذهبية » الشهيرة على شكل سفينة . ومن وراء الدوق مدفأة كبيرة
يعلوها شعار الملك ، وهو ستار من الحرير الأحمر يحمل شعار رنك الأمير : زهرات الزنبق الذهبية متناثرة
فوق أرضيات زرقاء ، وثمة بجعات جريشات ودببة ترمز إلى غرام الأمير بسيدة تدعى أورسين [Ours
بمعنى دب و Cygne بمعنى بجعة] . ويغطى المائدة مفرش من القماش الدمشقى تتناثر عليه الأطباق
والصواني . ويقف وراء الدوق رجلان يعتمد أحدهما على ظهر مقعد الدوق ولعلهما من أقربائه أو من
أفراد حاشيته . ويجلس أسقف كاتدرائية شارتر إلى جوار الدوق وكان صديقاً مقرباً إليه يجمع بينهما
ولعهما المشترك بالمخطوطات النفيسة . ومن وراء الدوق ينادى كبير الأمناء على الضيوف قائلاً : « هلموا
هلموا » . وثمة العديد من الشخوص من بينهم رجل يرتدى قلنسوة يتدلى طرفها على أحد أذنيه ، يذهب
بعض مؤرخى هذه الحقبة إلى أنه صورة شخصية لبول ده لمبورج نفسه . ويحتشد المشهد بنفر من السقا
والخدم لإضفاء الحيوية على هذا الحفل البهيج في بلاط الدوق چون ده برى . متحف شانتى .

لوحة ١٥٦ . الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقيين للدوق چون ده برى » . شهر أبريل .
حفل زفاف في سهل مخضر إلى الأمام من قصر دوردان ذى الأبراج الثمانية والذي لا يزال قائماً إلى اليوم .
والثابت أن العروسين هما حفيدة دوق ده برى البالغة من العمر أحد عشر عاماً والشاعر شارل دورليان
البالغ من العمر ستة عشر عاماً . والتباين في هذه المنمنمة يجلو لنا ألوان الأزياء الباذخة : فثوب العروس
الأزرق الشاحب يباين ثوب أمها الأسود ، ولون ثوب الوصيصة الراكعة الأحمر الوردى يباين لون
رداء الوصيصة الأخرى الأزرق الداكن ، على حين يرتدى العريس ثوب الأمراء الموشى بالتيجان الذهبية .
وقد وفق الإخوة لمبورج في رسم ملامح الوجوه فجاءت تعبيراً صادقاً عن الحدث ، فالعريس يتفحص
وجه العروس بينما يقدم لها خاتم الخطوبة ، على حين تمذى يدها إليه خافضة بصرها . وتبدو الأم في غاية
التأثر بينما يتطلع الأب إلى ابنته في عطف وحنان . ويتجلى الإعجاز في هذه المنمنمة فيما تنطوى عليه
من توافق بين التكوين الفنى الرقيق والألوان الأسيرة وتسجيل العواطف والانفعالات والبذخ في التأنيق .
متحف شانتى .

لوحة ١٥٧ . الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقيين للدوق چون ده برى » . شهر مايو .
احتفال الدوق بعيد الربيع . ونرى الأمراء والأميرات وهم ممتطون جيادهم ، وتبدو الأميرات الثلاث في
ثياب شهر مايو الخضراء . ويستدير أحد الأمراء برأسه مخاطباً الأميرة التى تتصدر الموكب وقد ارتدى
ثوباً نصفه أحمر ونصفه الآخر أبيض وأسود وهو الزى الرسمى الملكى وقتذاك . وإلى يسار الأميرة فارس
يرتدى سترة زرقاء مطرزة بأزهار من القصب ، ولعله الدوق ده برى نفسه . وأمام الموكب جوقة موسيقية
تعزف آلات الترومبيت والفلوت والترومبون ، وتتناثر كلاب الأمير بين حوافر الخيل . وتطل الأسقف
والأبراج وأعلى المباني وراء خلفية من أشجار الغابة . والراجح أن هذا المبنى هو قصر السيتيه «باليه ديلا
سيتيه» بباريس الذى يظهر مصوراً في منمنمة شهر يونية . متحف شانتى .

لوحة ١٥٨ أ. الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقيين للدوق جون ده برى » . شهر أغسطس . يقع هذا المشهد فى أملاك الدوق ده برى فى إيتامب . ونشهد فى صدر الصورة فارساً فى عباءة فضفاضة فاخرة يعتمر بقبعة بيضاء ، ممسكاً بقبضته صقر الباز ، يتقدم شخصين آخرين نحو ساحة الصيد بالصقور . وفى مقدمة الموكب « صقار » ، مترجل يحمل صقرين فوق معصمه الأيسر ، ويجز عموداً طويلاً بيمنه ، يمضى فى إثره الفارس ذو العباءة اللازوردية وهو على وشك إطلاق صقره ، وقد حمل فوق مؤخرة سرجه حناء فى ثوب رمادى ينتهى بحاشية بيضاء ، ويعقبهما فارس وفارسة يبدوان أكثر انشغالاً بالمغازلة عن مهمة القنص والصيد ، ويرافق الموكب جمع من الكلاب . ويشرف على المشهد حصن [أو قصر] إيتامب [شاتو ديتامب] حيث نبتين الأبراج والمصلى والمباني المكسوة ببلاطات القرميد . ونرى على سفح التل الذى ينهض عليه الحصن الفلاحين يحزمون أعواد الغلال ويكدسونها فوق عربة ، بينما يسبح غيرهم فى المياه المحيطة بالتل ، فثمة امرأة قد خلعت ثيابها تتأهب للقفز إلى الماء ، وأخرى فرغت لتوها من حمامها ، وآخران ما زالا يسبحان . متحف شانتى .

لوحة ١٥٨ ب . الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقيين للدوق جون ده برى » . شهر أكتوبر . شهر الحرث والبذر ، ويتجلى المشهد على امتداد الضفة اليسرى لنهر السين .

ويبدو قصر اللوفر القديم المقر الملكى منذ عهد فيليب أوجست (١١٨٠ - ١٢٢٣) والذى أصبح مقراً لشارل الخامس شقيق دوق ده برى كتلة صرحية مهيبه ، وقد نهض فى وسطه برج ضخيم محصن شيدته فيليب أوجست يعرف باسم برج اللوفر . ويخفى البرج وراءه البرج الشمالى الغربى الذى كان شارل الخامس يحتفظ فيه بمخطوطاته النفيسة النادرة . والمشهد المصور هو ما كانت تقع عليه عين الدوق ده برى حين يطل من نافذة قصره الباريسى الواقع على الضفة اليسرى من نهر السين . وقد أوردت هذه المنمنمة كافة التفاصيل لهذا القصر فى دقة بالغة حتى إنه بعد هدم هذا القصر أمكن عمل نموذج له بالاستعانة بهذه المنمنمة .

وإلى اليسار ثمة باب خلفى لسور القلعة ، ونرى شخصاً دقيقاً تتهدى على رصيف السين الذى يؤدى دَرَجُهُ إلى النهر حيث القوارب . ونرى فى مقدمة الصورة الحقول المحيطة بالضفة اليسرى لنهر السين حيث تبذر فلاحه ترتدى ثوباً أزرق الجيوب التى تحتفظ بها فى كيس من القماش . وثمة جوال ملئ بالغلال إلى جوارها على حين يلتقط الطير الجيوب المبدورة . وإلى اليسار نرى فلاحاً يمتطى متن جواد يجز محراثاً وقد وضع عليه حجراً ثقيلاً حتى يخترق حذو التربة بعمق . وهناك مزجرة للطير [خيال المآته] على هيئة رامى سهام لتحول بين الطير والتهام البذور . وما من شك فى أن هذا المشهد الريفى يسجل لنا صورة بالغة الحيوية لما كانت عليه ضواحي باريس فى مطلع القرن ١٥ .

وكافة هذه المشاهد المتنوعة تستعرض لنا مدى اختلاف اهتمامات البلاط باختلاف المواسم على مدى العام . ومن هنا تجلوا لنا هذه المخطوطة تفاصيل الحياة اليومية لبلاط الدوق جون ده برى من شهر إلى آخر . متحف شانتى .















لوحة ١٦٠ . پيزانللو . رحيل القديس جورج . متحف فيرونا



لوحه ١٦١ . چنتيلي دافابريانو . سجود المجوس للمسيح الطفل . متحف أوتزي بفلورنسا .



لوحة ١٦٢ . چاکمارده هسدان . مهرج البلاط . منمنمة فی مخطوطة . دار الكتب القومية بباريس .

إقليم قطلونيا شديد الصلة بفرنسا عن طريق تزواج الأسر المالكة ، فضلا عن تأثير المركز الفني الموجود بأفنيون المجاورة ، وكانت ثمة شبكة من الطرق التجارية عبر البحر المتوسط تربط برشلونه وقالنسيا بمرسيليا ووجنوا وناپلى وپاليرمو والبندقية ، نشأت معها إلى جانب العلاقات التجارية صلات فنية ، وهو ما يفسر التشابه بين تصاوير جنوب إيطاليا وإسبانيا وقتذاك . وظل « الطراز الدولى » مزدهرا فى معظم هذه البلاد فى الوقت الذى أخذ يضمحل فيه بفرنسا حيث كان لحروب المائة عام أثرها المدمر على فن التصوير . ومع ذلك ارتقى « أستاذ روهان » Rohan Master بفن التصوير إلى أعلى المراتب ، فلقد استطاع أن يرمز بخطوطه الأرابيسكية^(٥٨) إلى معان صوفية تباين الأساليب التكلفية الشائعة (لوحة ١٦٥) . وكانت منزلة هذا الفنان فى تاريخ الفن القوطى الدولى تشبه منزلة الفنان إلجريكو الذى جاء فى ختام النزعة التكلفية لعصر النهضة ، إذ أضفت ومضات بصيرته عمقا روحانيا وإنسانية بالغة على فن كان مقصورا على الانفعالات الدنيوية العارضة .

ويرجع سبب انبعاث هذا الطراز الفنى من فرنسا إلى بقية أنحاء أوربا إلى أن فرنسا وبرجنديا يقعان على الطريق التى يصل مباشرة أهم موطنين اقتصاديين فى أوربا وهما شمال إيطاليا والأراضى الواطئة . وعلى حين كانت فرنسا تستمتع بالسلطان الفكرى لأنها كانت تضم جامعة باريس التى كانت لا تزال إلى ذلك الوقت علمانية ، كانت برجنديا تمثل نموذجا حقا لحضارة فرنسية فلمنية أفادت الكثير من الروح التجريبية للطبقة الوسطى الهولندية . وإذا كانت الحضارة الفرنسية الفلمنية حضارة مزيجية لذا كان من اليسر أن يتقبلها كل من اللاتين والإفرمان ، وعلى حين أعجب اللاتين بأسلوبها التكلفى الأنيق الذى طوّع الطبيعة إلى صيغة منضبطة ، أعجب الإفرمان باتجاهها الواقعى وحسها الصوفى ، هذا إلى أن كلا من فرنسا وبرجنديا كانتا لهما بلا طاهما الملكيان المهييان اللذان لهما إشعاعهما .

وبهذا كان المجتمع الأرستقراطى الأوروبى فى نهاية القرن الرابع عشر مجتمعا يضمه أسرة دولية واحدة من هنا ومن هناك لها فروع فى شتى أنحاء القارة . ودخل الفنانون الذين تحرّروا منهم من قيود النقابات المهنية فى خدمة الأمراء يتنقلون فى سائر أرجاء أوربا من بلاط إلى آخر ، وكان هذا من المحتم أن يفضى إلى فن متجانس . وهكذا تكون فرنسا التى انبعثت منها العمارة القوطية وآداب پروفنسا Provençal بلغة [لانج دوك Langue d'Oc] وموسيقى « الفن الجديد » Ars Nova^(٥٩) على أيدي فيليب دى فيترى وجيوم ده ماشو قد قدّمت إلى « عصر الفروسية » فنا طال انتظاره هو « فن تصوير البلاط » . ومع اضمحلال عصر الفروسية فى نهاية القرن الرابع عشر ، بدأت الفروسية تنظر نظرة نافذة لأسلوب الحياة الذى كانت تنتهجه ، وبعد أن اطمأنت شيئا نزلت إلى الطبقة الوسطى وتحالفت معها درءا لنشوب الثورات فى أوربا

(٥٨) Arabesque الخط الرشيق المتأود المتسق المنغم [م.م.م.ث] .

(٥٩) الفن الحديث Ars Nova ، فقدت الكنيسة خلال القرن الرابع عشر سلطتها المركزية بعد الشقاق المذهبى (١٣٧٨-١٤١٧) وأصبح إلى جانب البابا المقيم فى روما بابا آخر يقيم فى أفنيون بفرنسا مما أدى إلى اقتلاع تقاليد العصور الوسطى من كافة نواحي النشاط الدينى والاجتماعى والفكرى والفنى ، وبدأت كل دولة تنمى ثقافتها القومية الخاصة وموسيقاها المطبوعة بطابعها المحلى حتى سُمى مؤرخو الموسيقى هذه الفترة بعصر «الفن الجديد» Ars Nova الذى أخذ فى الانتشار بفرنسا خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر ، ثم انتقل إلى إيطاليا وإنجلترا فى النصف الثانى من القرن نفسه . وصاحبت هذا «الفن الجديد» حركة أدبية مشرقة أقطابها دانتي Dante وبوكاشيو Boccaccio فى إيطاليا وتشوهر Chaucer فى إنجلترا ، كما واكبتها طفرة عظيمة فى فن التصوير على يد چوتو Giotto بفلورنسا . وكانت أولى مستحدثات «الفن الجديد» بفرنسا تحديد مناطق الأصوات الموسيقية [م.م.م.ث] .

وإن لم يهدأ لها بال إزاء الضغط الاقتصادي والاجتماعية الجديدة . وعلى الرغم من ذلك انغمست انغماساً كلياً في تقاليد الفروسية وأهوائها وعاداتها ، منجذبة إلى عالم الخيال في مجالات الشعر والتصوير والموسيقى التي استخدمتها لتمجيد أسلوب حياة الفروسية (لوحة ١٦٦) وما لبثت بوليفونية « الفن الجديد » - إلى جوار التصوير - التي برع فيها جيوم ده ماشو أن أصبحت أبلغ تعبير عن هذا الاتجاه ، وسرعان ما جاء في إثرهما القصائد الشعرية فاكسب الشعر شيئاً من التألق والتكلف هو الآخر . وهكذا عبر الشاعر والموسيقى والمصور بما يُنجزون عن رغبات النبلاء وميولهم ، كما عبروا عن أحلام سيدات القصور اللاتي شبن على قصص شعراء التروفر^(٦٠) المتجولين في شمال فرنسا بلغة [Langue d'oil] التي غدت نواة للغة الفرنسية الحديثة[والتي كانت تعرض للعشق الرفيع ولأساطير البطولة والفروسية ، فلا تقع أعينهن إلا على ما تتيحه لهن تلك الإطلالة من بروجهن الشاهقة . وقد نجد من العسير بمكان اليوم أن نقوم ما كان لنباء القصور من أثر في مجتمع العصور الوسطى وفي أخيلة الرجال وعواطفهم ومثلهم العليا ، لا سيما فيما يتصل بطبقة النبلاء ، فكانت المرأة هي التي تتولى تنشئة الصبية حتى يبلغوا سن الرابعة عشر ، ومنذ القرن الحادي عشر كان ثلاثة أرباع الشعر الدنيوي والموسيقى يؤلف من أجل النساء ، وإذا بالتصوير أيضاً يلحق بهما في هذا المجال . كذلك شاع الميل نحو الشعر الرعوى والتغنى بالبساطة الريفية المترعة بالثراء المترف وبللمسة متوارية من الإثارة الجنسية ، وهو ما يجعل ثمة شبه بين مجتمع القرن الرابع عشر ومجتمع القرن الثامن عشر وفنه على نحو ما سنرى في طراز الروكوكو* . غير أن هذا لم يكن هو وجه الشبه الوحيد ، فكلاهما خضع لأنواع مختلفة من سحر التكلف والاصطناع ، منها الالتزام بالأسلوب المتحذلق الذي يتفق ومزاج الناس وقتها . فعادة ما تأخذ النزعة التكلفة مكان الصدارة في فنون مجتمع الصفوة الذي غالباً ما يمتد به العمر في أوقات الأزمات الروحية . والنزعة التكلفة تواجه النزعة الطبيعية ولكنها لا ثبايتها مذهباً فنياً ، فهي متكلفة لأنها ليست طبيعية ، ولكنها على الرغم مما بها من تكلف لا تعرض في مضمونها لحقائق النفس الذاتية ولا لأحداث العالم الخارجي ، ومن ثم كان تكلفها هو في أسلوب الأداء أكثر منه في اختيار الموضوع المطروق . على هذا النحو استخدم أصحاب النزعة التكلفة خلال القرن الثامن عشر - كما سنرى - كل مبتكرات عصرهم من طبيعة ساكنة ومناظر طبيعية ومشاهد مستقاة من الحياة اليومية وصور للحيوانات وإضاءة صناعية ، مواكبين بدورهم مصوري المنمنمات الفرنسية الفلمنكية الذين صوروا هم الآخرون النبلاء والفلاحين والريف والحيوانات وأدوات الحياة اليومية ، كما صوروا لأول مرة المشاهد الليلية ، ولا نزاع أيضاً في أن العناصر الواقعية التي انطوى عليها الأسلوب الدولي كانت البشير بواقعية قان إليك . وإذا نظرنا إلى هذا الأسلوب لذاته فسنجد أنه النقيض التام للفن الساعي إلى محاكاة المشاهد بطريقة موضوعية ، وأن هدفه الحقيقي هو إسباغ رؤية سحرية على العالم المصور ، وإن بذل الفنان جهده كي يجعلها تبدو طبيعية باستخدام ما يقع عليه الحس من محسوسات . فكما يمكن للحلم أن يملأنا رعباً ، يستطيع أيضاً أن يقف بنا على مباحج حياة واقعية ارتفع بها الفنان إلى مستوى مثالي يكسبها كمالاً مغرقاً في الخيال . وفي مثل هذا النوع من الصور - كما هي الحال في الحلم - نشهد النبلاء والأمراء بأكمامهم السابغة المطرزة والفلاحين في سراويلهم القصيرة

(٦٠) Trouvere الاسم الذي كان يطلق في العصور الوسطى على الشاعر المتجول بشمال فرنسا ، وكانت موضوعات التروفر تتراوح بين العشق الرفيع على نحو ما كان يفعله التروبادور في جنوب فرنسا وبين أساطير الفروسية والبطولة (معجم مصطلحات الأدب . د. مجدى وهبه) .

(*) انظر موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . الجزء التاسع . فنون عصر النهضة . الرينيسانس . الباروك . الروكوكو . لكاتب هذه السطور .

الخشنة ، كما نشهد الثياب الباذخة المقصبة والجياذ والثيران والآلات الزراعية مصورة في غاية من الدقة فتبدو كأنها غريبة على بيئة تمثل صورة لعالم غير واقعي .

على أن الطراز الدولى لم يقف عند التصوير وفنون القول والموسيقى فحسب بل جاوزها إلى الحفر على العاج فشكّل تلك التماثيل الصغيرة للشخصيات المقدسة التى كانت تلقى رواجاً بين المتدينين (لوحة ١٦٧ ، ١٦٨) ، كما أضاف إليها نقوشاً فوق الصناديق والعلب والأمشاط والسروج تشكّل مشاهد غرامية وبطولية . كذلك التفت صانعوا النسيجيات المرسمة إلى إعداد نسيجيات كبيرة الحجم لتبعث الدفء فى الجدران الحجرية الرطبة بقلاع الشمال وقصوره ، فنرى فى هذه اللوحات المنسوجة من الصوف الأمراء يخطون فوق دروب مغطاة بالزهور ، كما نشهد تجسيدا للأساطير الشائعة وقصص الحب الذائعة وقتذاك . ومن بين الصيغ الزخرفية التى زينت بعض هذه النسيجيات « صيغة الزهرات الألف » Millefiori التى تنتثر وتشيع فى أرجاء الخلفيات متألفة بنورها المختلف الألوان ، وكان الأوربيون قد اقتبسوها عن الشرق الأدنى بعد عودتهم من الحروب الصليبية . ومن أشهر هذه النسيجيات تلك المعروفة باسم « الحسنة والليكورن » التى يحتفظ بها متحف كلونى بباريس (لوحات ١٦٩ و ١٧٠ و ١٧١ و ١٧٢ ، ١٧٣) ، والليكورن [أو اليونيكورن] حيوان أسطورى غاية فى الجمال والرشاقة ، جسمه جسم فرس أنثى وفى منتصف جبينه قرن . وكان فى العبادات القديمة موصولا بعبادة « الإلهة الأم العذراء » ، ثم وُصِلَ بعدُ بعذرية مريم وبتجسد المسيح [أعنى اتحاد لاهوته بناسوته] ، وصار رمزا روحيا لحلول المسيح فى رحم العذراء . والليكورن من حيوان العصور الوسطى الأخلاقي الرامز . وكانت له قوة يطهر بها كل ما يمسّه ، ولا يقوى على الإمساك به إلا عذراء ، ومن ثم اتخذ رمزا للطهارة على الرغم مما يوحى به مظهره من إيجاءات جنسية لا تخفى . ونرى صورة هذا الحيوان الأسطورى شائعة بالكنائس الرومانسكية والقوطية وأكثر شيوعا فى لوحات الشمال الأوربي المصورة ونسجياتها المرسمة خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

وأخيراً فإن تلك المنمنمات التى ابتدعها پول لمبورج وأخواه وكذا لوحات المصورين بيزانللو كانت القمة للنتاج الفنى الإقطاعى القوطى الذى كان يجمع بين نهجى الشيعين اللاتينى والجرمانى ، بقيت جميعها لها سحرها الذى لا ينقطع بصفائها الذى يحاكى صفاء الجواهر ، وبترقيناتها المذهبة ، وبما بين خطوطها من انسجام وتوافق ، وبطبيعتها الحاملة الوادعة . غير أن هذه اللمحة الفنية كانت النهاية للإبداع الفنى للحضارة القوطية جمعاء قبل أن تأتى عليها حضارة عصر النهضة ، ومع هذا فقد بقيت تلك التصاوير تدلنا على حضارة عصر مضى جاءت فى إثرها حضارة أخرى .

وما كاد القرن الخامس عشر يطل حتى دخل الفن القوطى مرحلته الأخيرة ، وكان — كما هى العادة — أن صاحب اضمحلال الطراز القوطى اهتمام بأكثر أشكاله تطرفا . وفى أواخر هذا العصر جمدت فرنسا عن أن تبقى محطّ الفن القوطى ؛ إذ انفلت حبل الالتزام الذى كان يستملى من العقل والمنطق شيئا فشيئا أمام قوى الحياة التى كانت كامنة وانطلقت من محبسها ، وكان من مظاهرها الإسراف فى الزخارف النباتية دون قيد ولا شرط ، كما انطلقت النزعات القومية تجرى على هواها . ومع مرور الأيام انطلقت عقلانية اللاهوت السكولائية^(٦١) من عقالها الصارم إلى وجدانية مطلقة تحوى الدفء والحياة ، فأخذ القديس فرنسيس الأسيزى يلقن الناس أن القرب إلى الله يكون عن طريق الوجدان لا العقل ، وهو ما أوحى إلى الفن بأن ينزل إلى حياة الناس وواقعهم لا يستملى مما يوحى به العقل ولكن يستملى مما تقع عليه العين ، فإذا هو

(٦١) Scholastic الاسكولائية أو المدرسية تعبر عن الفلسفة المسيحية بأوروبا خلال العصور الوسطى ، وأشهر روادها القديس أوجسطين . وعلى حين اقترنت إبان القرن التاسع بالأفلاطونية والأفلاطونية الحديثة اقترنت خلال القرن الثالث عشر بفلسفة أرسطو التى وفدت إلى أوروبا عن طريق العرب ، ومن ثم أدت دورها فى التوفيق بين الاتجاه الأرسطى وبين الفكر المسيحى الدينى .



لوحة ١٦٤ . لوحة ولتون ذات
الضلفتين . الملك ريتشارد راكمأ ومن
ورائه يوحنا المعمدان والقديس إدوارد
المعترف والقديس إدموند الشهيد .
الناشونال جاليري بلندن .

لوحة ١٦٣ . لوحة ولتون ذات
الضلفتين . الملك ريتشارد الثاني يقربه إلى
العدراء والمسيح الطفل القديسان
الشفيعان له . الناشونال جاليري بلندن .

ينطلق انطلاقة واسعة في تصوير ما بين يديه من الخلق على ما هو عليه في واقعيته وماديته . فعلى حين كانت التصوير مع القرن الثالث عشر تتخرج على سبيل المثال من الجمع بين عاشقين فتصور أحدهما في طرف وثانيهما في الطرف الآخر من الصورة وهما يتناجيان على البعد ، ونرى مجالس العشق في القرن الرابع عشر وقد جمعت بين العاشقين والعاشقات في تداهن وتلاصق، ولكن ثمة مسحة من الاستحياء التي كانت بقية من العقلانية. فإذا طالعنا صور القرن الخامس عشر نرى فيها غلبة الحسية والواقعية على العقلانية غلبة أشد وأعم ، فإذا نحن نرى العاشقين وقد جمعت بينهم الألفة الوثيقة فلا استحياء ولا استخفاء (لوحات ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧). ثم مضى الزمن بالفنانين فإذا هم يصورون العاشقين والعاشقات بين الخمائل في العراء لا في خفية ، غير أن مصوري الأراضي الواطئة جعلوا من الحب النقي الخالص حبا ماديا فإذا هم يجمعون بين عجوز غنى وفتاة مراهقة طمعا في المال لا استجابة للحب . كذلك نرى الفنان الهولندي بيتروس كريستوس Petrus Christus (١٤١٠ - ١٥٧٢) يُبرز المادية بأقصى مقوماتها في لوحته المعروفة باسم « القديس إيجيليوس وهو يزن خاتمي زواج لعروسين » التي رسمها عام ١٤٤٩ بتكليف من نقابة الصياغ والمحفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك (لوحة ١٧٨) . وليس لهذه الصورة ما يماثلها في الفن تأثرا بالتجارة والاهتمام بالقيمة المادية للأشياء مما أفضى بالفنانين إلى أن يعنوا بالتصوير المادية ، فإذا النظر لا ينفر من أمثال هذه الصور .

هكذا كان عصر النهضة رد فعل للعصر الوسيط ، وفي الحق إنه لم يكن ثمة فاصل ما بينهما بل كان هذا أقرب ما يكون إلى التحول والانتقال . ومن هنا كان من الاستحالة بمكان أن نحدد لهذا التحول وذلك الانتقال تاريخا بعينه ، فلقد كان عصر النهضة يختلف باختلاف ابتدائه في البلاد ، فقد يكون بدأ في مدينة ما على حين كانت جارتها من المدن الأخرى غارقة في العصر الوسيط .

وكان النموذج الذي قدّمه فن النحت الفرنسي هو صاحب الأثر في المثاليين الإيطاليين سواء في ذلك مثالي إقليمي لومبارديا في القرن الثالث عشر أو مثالي فيزا في القرن الرابع عشر الذين كانوا الرواد الأول لفن النحت في عصر النهضة الجديد . ووضعنا للأمور في نصاها الحق نستطيع أن نقول إن إبداع الأشكال المستمدة من العالم الواقعي كان أولا من إبداع الفنانين القوطيين ، وكان العبء الذي حملته النهضة الإيطالية هو الامتداد بهذا الاتجاه إلى غاية مجيدة ، لانتهاجها فن العهد الكلاسيكي أو بمعنى آخر لرجوعها إلى المصادر الأساسية للحقة لفن النحت . ولقد كان تأثير فن النحت في العصور الوسطى على فن التصوير في القرن الخامس عشر عظيما إذ منحه الإحساس بالكتلة ، كما أضاف الاهتمام إلى تقنية التصوير بالزيت في منتصف القرن نفسه صلة أخرى بين التصوير والنحت ، إذ عن طريق المبالغة في المحاكاة في التصوير غدت الأشياء الصلبة والأجسام الأدمية وكأنها محفورة في الحجر الصلب أو المعدن المسبوك . وهذا لما يملكه فن التصوير من إيهام وخداع بصري ، فذاع هذا الأسلوب الذي أخذ صفته النحتية من تجسيمه في مساحات بيّنة محدّدة ، وكذا من قيمته اللمسية^(٦٢) ذات الفاعلية الكبرى في كافة أنحاء أوروبا ، على نحو ما نشهد في أعمال الفنان البرتغالي نونيو جوناثلث Nuno Goncalves (لوحة ١٧٩) .

(٦٢) Tactile value القيمة اللمسية اصطلاح ابتكره العلامة والمؤرخ الفني برنارد بيرنسون ، قصد فيه إلى أن التصوير يعتمد على خلق انطباع دائم ثابت بالحقيقة الفنية من خلال إضفاء بُعد ثالث على اللوحة المصورة في بعدين اثنين بإعطاء قيمة لمسية لانطباعات شبكية العين . لذا كانت مهمة الفنان هي إثارة الحس اللمسي للمشاهد فيومه بأنه قادر على لمس الشكل المصور بأعصاب كفه وأنامله حتى لتكاد تدور مع التواءات المختلفة على سطح «الشكل» قبل التسليم بأن ما يراه هو شيء حقيقي يملك تأثيراً متصلاً ، وبهذا يكون الأمر الجوهري في فن التصوير هو تنبيه وعينا بالقيم اللمسية . [م.م.ث.]



لوحة ١٦٦ . الفارس يتطلع إلى وجوه رعاياه .
منمنمة من مخطوطة من القرن ١٤ قدمها سكان
براتو إلى حاميتهم روبرت من أنجو ملك نابلي ،
ويبدو شعار نابلي أعلى الترس .

لوحة ١٦٥ . أستاذ روهان . المسيح حَكَمًا
يوم الدينونة (المسيح الديان) . « كتاب
ساعات روهان » . دار الكتب القومية
بباريس .

[illegible]

S. virtutes tua etiam sperat pia tri
 Confidas felix in te fortuna per
 S. inter ipsa dei omne q. si
 S. car fuit
 S.

لوحة ١٦٧ . العذراء والطفل . مدرسة
برجنديا . حجر ملون ومذهب القرن
الخامس عشر . متحف اللوفر .





لوحة ١٦٨ . فن قوطى . نقش إنجليزى
على المرمر . الملاك ميخائيل يزن الأرواح
يوم الحساب على حين تحسم العذراء
الموقف بإمالة إحدى كفتى الميزان بمسبحتها
[جزء مهترىء] وما زال هذا النقش
يحتفظ بالكثير من بهاء ألوانه . القرن
الخامس عشر .



لوحة ١٦٩ : الحسناء وحيوان الليكورن الخرافى ، نسجية مرسمة . حاسة الشم . متحف كلونى .



لوحة ١٧٠: الحسناء وحيوان الليكوردن الخرافي . نسجية مرسمة . حاسة السمع . متحف كلوني .



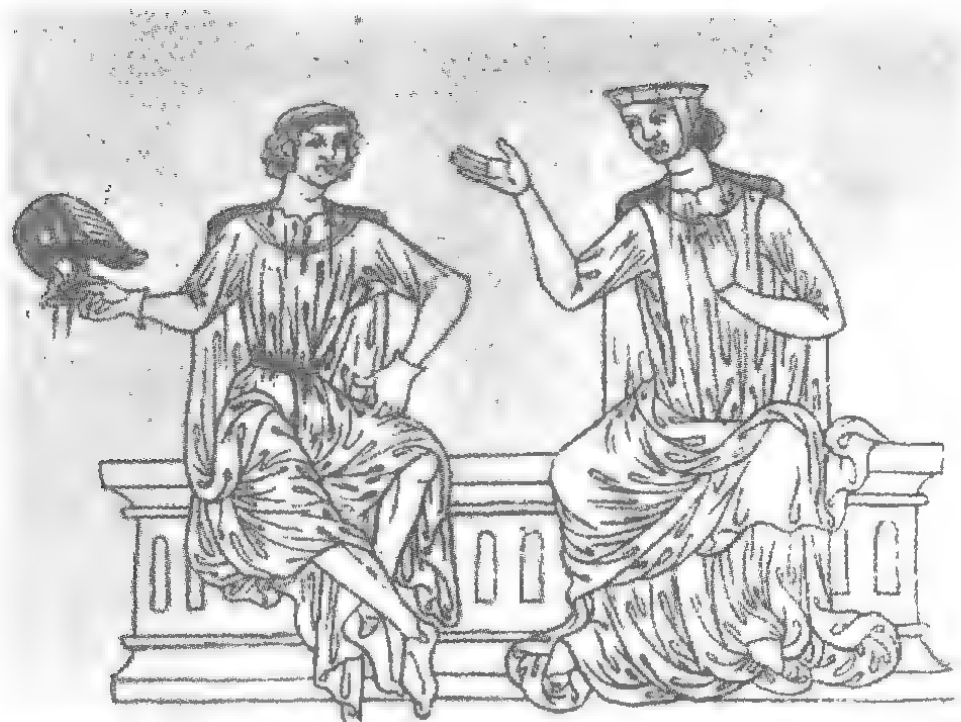
لوحة ١٧١ : الحسناء وحيوان الليكورن الخرافى . نسجية مرشمة . الحس . متحف كلونى .



لوحة ١٧٢: الحسناء وحيوان الليكورن الخرافي . نسجية مرشمة . حاسة التذوق . متحف كلوني .



لوحة ١٧٣: « الحسناء والليكورن » تفصيل من نسجية مرشمة ١٥٠٠ . متحف كلوني بباريس .



لوحة ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ . تصاوير العشاق .





لوحة ١٧٨ . بيتروس كريستوس : القديس إيجيليوس وهويزن
خاتمي زواج لعروسين . متحف متروبوليتان .



لوحة ١٧٩ . نونيو جونثالفيث من لوحة سان فنان المتعددة
الضلفات . متحف الفنون القديمة بلشبونه .

الفصل الرابع

الفن القوطى بين صراعين : العقل والعقيدة

ثمة محاولات واسعة عرضت لتعريف الفن القوطى ، ولعل أولى هذه المحاولات – وإن جاءت سطحية – هى الذهاب إلى أن كل ما كان من المباني ذا عقد مدبب Pointedarch ينتمى إلى الفن القوطى بسبب . وما إن تبين أن العقد المدبب كان على نطاق واسع الانتشار قبل ظهور العمارة القوطية حتى عدل المؤرخون عن هذه النظرية وجعلوا سمة الفن القوطى المميّزة هى القباب المضلّعة Rib vaults ، غير أن هذه النظرية أيضاً لم تعد كافية فى تعريفها للفن القوطى ، لا سيما حين أقر مؤرخو القرن التاسع عشر بما كان للعصور الوسطى من أهمية وما كان للفن القوطى فيها من شأن عظيم ، إذ كان هو التاج الأخير الذى تمخّضت عنه هذه القرون .

ولعل السبب فى اختيار المؤرخين لكلمة « قوطى » يكمن وراء إرادتهم التعبير عن كل ما يناقض الكلاسيكية من قيم وأفكار . ولهذا اتجهوا اتجاهها مضاداً حيث معسكر البرابرة القوط . وثمة مدرستان تزعم كلتاهما أن نشأة الطراز نشأت فى جُجْرها – على نحو ما قدّمت – فالفرنسيون ينفون أن يرجع الطراز القوطى إلى أصول جرمانية ويُجْزمون بأنه من إبداع الفرنسيين ، فلقد كانت أولى بشائره فى « الإيل ده فرانس » ويردّ الألمان على هؤلاء القائلين من الفرنسيين بأن الفن القوطى نشأ فى فرنسا ، أن هذا الطراز كان عودة إلى فن البرابرة القوط الديناميكى الملىء بالحركة العنيفة والذى يُبَيّن ويخالف فن الحضارة اليونانية الرومانية الذى كان يتزع إلى العقلانية أشدّ المباني والمخالفة .

وتذهب هذه المدرسة الثانية التى احتضنها الألمان وكان على رأسها جوزيف ستريزيجوفسكى Strzygows- نك إلى أن الطراز القوطى الذى كان يتمثل فى الكاتدرائيات القوطية إنما هو امتداد لفن العمارة الخشبية السكندنافية . كذلك ذهب ولهم فورنجر Worringer أحد رواد علم « سيكولوجية الطرز الفنية » إلى هذا

الرأى وإن خالفه في المدلول ، إذ يقول إن الطراز القوطى هو نتاج شكل من أشكال التعبير الشمالية ، وإنه نشأ منذ عصر هالشتات^(٦) وعصر « لاتين »^(٧) إلى أن عاد إلى الظهور مع طراز الباروك في شمال أوروبا . وما من شك في أن هذه النظرية فيها بعض من الحق ، ولكنها في عمومها تفقد الكثير مما تمثله من حق . فلا نزاع في أن الفن الرومانسكى قد نشأ واكتمل له نمو أشكاله الكلاسيكية وعاش عمرا طويلا في جنوب فرنسا ، كما أن الفن القوطى قد نشأ واكتمل له نموّه في شمال فرنسا ، وكان للنورمان أثر فيه مع أول نموّه ، وفي الوقت نفسه ثمة صلات جغرافية مؤكدة بين الفن الرومانسكى وبين فن البحر المتوسط مما يجعل هذا الفن الرومانسكى امتدادا لروح فن البحر المتوسط . وكذا ثمة صلات بين الفن القوطى وفن شمال أوروبا ، فما من شك في أن أسس فن البناء في العمارة الرومانسكية هي أصلا ستاتيكية « ساكنة » ، انحدرت إليها مع حضارات البحر المتوسط الكلاسيكية الزراعية . على حين أن العمارة القوطية التي أساسها « التفاعل بين الجهد والتوتر » Play of stress and strain ديناميكية « حركية » حيث التيار المهيمن على الحضارة الأوروبية وقت خضوعها للبرابرة من سهوب شرق أوروبا حتى أيرلندا . ويتجلى هذا الاتجاه أكثر ما يتجلى في تقنيات « فن الرسوم المطبوعة » Graphic arts^(٦٣) ولا سيما في الزخارف بخطوطها المندفقة* المتموجة التي لا يراعى فيها تماثل الأشكال الهندسية .

والحق إن السمة الأساسية لأى طراز — شأنها شأن شخصية الإنسان — تصبح أشد وضوحا مع مرور الأيام ، وهو ما ينطبق الانطباق كله على الطراز القوطى الذى بلغ ذروته مع نهاية القرن الرابع عشر وخلال القرن الخامس عشر في العمارة « ذات الألسنة السعيرية المتوهجة » Flamboyant ، وكذا في تصاوير الطراز الدولى « International style » بخطوطها الأرابيسك الرشيقة المتأودة المتسقة المنغمة . فلقد أحيى « طراز الألسنة السعيرية المتوهجة » بعض الأشكال اللامتماثلة والمتموجة والمدومة بشكل يُعيد إلى ذاكرتنا شطحات أسلوب التصوير الكلتى القديم ، حتى بتنا نتساءل هل ثمة صلة بين الاثنين أم هو مجرد تشابه عارض . هذا إلى أنه لا يجوز أن ننسى أن الكثير من هذه الأشكال كانت لاتزال تستخدم في المخطوطات المرقنة التي ظلت وقتا طويلا متأثرة بالنماذج الأيرلندية وما تفرّع عنها . وكذا أصبح الشكل الستاتيكي الذى هو أساسا شكلا كلاسيكيا — مثل الدائرة — في الفن القوطى شكلا ديناميكيا ، وذلك بالتركيز على مركز الدائرة الذى صار مُشعاً ، وهو ما يتمثل في النوافذ « التي على شكل الوردة المُشعة من المركز » ، فسمى هذا الطراز منذ نهاية القرن الثالث عشر « الطراز المُشع من المركز » Radiating . ثم ما لبث « طراز الألسنة السعيرية » أن خطا خطوة أبعد خلال القرن الخامس عشر فبدت الدائرة وكأنها تدور حول محورها ، كما نشهد أيضا بعث الأشكال المؤلفة من فروع ثلاثة ملتوية ومُشعة من مركز واحد triskeie ، وكذا ما اشتق من هذا النوع من صيغ .

ولكن هل هي مجرد مصادفة أن ظهرت روائع هذا الطراز أكثر ما ظهرت في الأقاليم التي ضمت مستوطنات الشعوب الجرمانية مثل نورمانديا وشرق فرنسا ؟ إننا نرى الفن القوطى نفسه ينطوى على إحياء لسمة موصولة كل الوصل بالحضارة الكلاسيكية ، وأعني بها المحاكاة الدقيقة للطبيعة ، وهي سمة لم تشق طريقها نحو النحت المجسم فحسب بل تجاوزته إلى الزخارف ، وأقصد بها الصيغ الزخرفية التجريدية

(٦٣) Graphic arts هو فن الرسم فوق أسطح لاستخدامها في طبع نسخ متعددة مستنسخة من الأصل الواحد ويتم إعداد هذه اللوحة المرسومة بالقشط بالإزميل على الخشب أو الرسم بالقلم الشمع على الحجر أو الخريشة بسن الإبرة على المعدن وتحويل السطح الخشبي أو المعدني إلى مساحات مختلفة الغور والتواء . ويمكن طبع هذه الرسومات إما بلون فردى أو بألوان متعددة [م.م.م.ث] .

(*) Sweeping Line هو خط فيه اندفاق واتصال لا ترفع معه اليد إلى أن يبلغ نهايته [م.م.م.ث] .

الكلاسيكية . وفي هذا تأكيد جديد لسمة الواقعية المشهود بها لعالم البحر المتوسط التي ظل البرابرة من الشعوب الجرمانية وكذلك أيرلنده ينبذونها بإصرار وعناد. وعلى الرغم من أن الفن القوطي له وشائج لا تُنكر بشمال أوروبا وبكل ما يناقض الكلاسيكية ، فلا يسع المرء إلا أن يعترف بأن الفن القوطي لا ينبغي أن يُترك تفسيره للألمان وحدهم ، فلم يعد من الجائز الالتفات إلى النظريات العرقية المشكوك فيها لتفسير مسألة أصول الفن القوطي ، بل يجب تفسيرها بدراسة المناخ الروحي السائد في ذلك العصر والذي كان له أثره على تطور الفكر والفن في آن معا ، ومن ثم كان له أثر جوهري في التغيير الحضارى . ومن الأهمية بمكان أن ندرك أن هذا التغيير هو لبّ مرحلة معقدة كافح فيها إنسان العصور الوسطى لبلوغ الاستقرار والمواءمة مع عصره .

لقد نهض عالم العصور الوسطى على أطلال الحضارة الكلاسيكية القديمة نتيجة استيعابه عنصرين عملا على تقويض تلك الحضارة ؛ وهما ما كان من أثر الغزاة البرابرة [الكلت والجرمان والسكندنافيين] من جهة ، ومن أثر الشرق من جهة أخرى ؛ وهو ما أدى إلى إفساح المجال أمام الإنسان إفساحاً واسعاً ممتداً وإن لم يسده الاستقرار ، وكذا إلى ما كان من تفاعل شديد بين القوى المتناقضة ، تفاعلٍ امتد أمداً طويلاً .

ومع ذلك ظل المحرك العقلاني للتقاليد الإغريقية الرومانية يُشكّل العمود الفقري للحضارة الجديدة التي حلّت فيها التجربة المباشرة محل المحاكاة التقليدية ، وهو ما أسفرت عنه المتع المادية المنبثقة عن الاحتكاك بكل ما هو مادي ، على نحو ما كان من أهل ذلك الزمان من استمتاع بالثراء المفاجيء وبكل ما هو متأتى من الأسطح ، وبالألوان عامة ، وبالتأثيرات الخفية الناشئة عن تلاعب الضوء والظلال . ومن هنا كان شغفهم بالأحجار الكريمة وبالزجاج والميناء ذلك الشغف الذي امتد منذ أن بدأ إلى ظهور الزجاج المعشق الملون في نوافذ الكاتدرائيات القوطية . غير أنه كان أيضاً ثمة نفور مما يجيء على مثال الواقع ، تجلّى أول ما تجلّى في تحويرهم للأشكال تحويراً فيه غلو ، مما أتاح للخيال أن يخلّق في عالم غير عالم البشر يسمو فوق الحسّ والعقل ، وهو الذي كان وسيلة المسيحية للتقرب إلى الله على غرار ما نادى به أفلاطون . وخلال هذه المظاهر المتعددة والمتباينة للفن الرومانسكى والقوطي ظلت هذه الروحانية التي كُتبت لها السيادة هي حجر الأساس للعصور الوسطى ، واجتمعت على خدمتها الروائع التي تستجيب لها المشاعر والأحاسيس مثل أعمال الصياغة الأنيقة والتلوين الثرى للزجاج المعشق الملون وحرق البخور العطر ، ليس هذا فحسب بل وكل ما يستجيب له العقل أيضاً ، وهو ما أثرى علوم الدين ، وظل هذا وذاك على اتحاد يكمل أحدهما الآخر .

ويفسر ما في العصور الوسطى من روحانية – حتى مع ظهور الواقعية القوطية – بقاء الاتجاه الرمزي الذي أتاح للفنانين الرومانسكين ألا يبالوا بالمحاكاة الحقة للطبيعة ، وللفنانين القوط أن يجدوا مكاناً لهذه الواقعية ، وهو ما يتمثل في المنطق الرائع لكاتدرائياتهم . فعلى الرغم من أن هذه الروحانية ظلت القاعدة الوطيدة للعقيدة المسيحية فقد اختلفت نظرة الفنانين الرومانسكين وكذا نظرة الفنانين القوط نحو العالم المرئى بل ووسائلهم في التعبير عنه إحداهما عن الأخرى الاختلاف كله . فلقد ظلّ فكر العصور الوسطى زمناً طويلاً يهيمن عليه القديس أوغسطين الذي نجح في القرن الرابع في التوفيق بين الأفلاطونية الجديدة والمسيحية ، وظلت هذه الهيمنة قروناً ثمانية وهو ما يعنى الفترة المنتهية بالرومانسكية . وفي تجاه هذا الفكر القائم على التوفيق بين الأفلاطونية الجديدة والمسيحية في الغرب وطدّ الفن البيزنطى أقدامه في الشرق . لقد كان إنسان العصور الوسطى ينفر من المظهر المادي ويشكك في صدقة ، وإن قبله فيقبله على أنه رمز مصوّر يسير فهمه حتى على الأمل ، وأن الغرض منه هو الاستدلال العقلى على وجود الله ، حيث يقول

أوغسطين : « غير جدير بمن يحبون الله لذاته أن يقنعوا بالدلالات الظاهرة » ، وكذا أفلوطين الذى كان يؤثر التأمل العميق على الملاحظة العابرة ، إذ التأمل ينفذ إلى أعماق الشيء فيقف المرء على حقيقته الروحية التى تدل على وجود الله . وكان هذا هو الهدف الأسمى للإنسان وللفن ، ولهذا أثر أوغسطين فنى الموسيقى والعمارة — باعتبار أن العمارة ليست هى الجدران وإنما هى الفراغ بين الجدران — على الفنون التشخيصية Figurative ، لأن كلا من العمارة والموسيقى لا يُعبّران عن أشياء مريئة ، حتى ليصدق عليهما القول القائل بأن العمارة هى منطق الحجر ، والموسيقى هى رياضة الصوت . ومن هنا أبيضت تصاوير عالم المراثيات على أنها رموز فحسب أو تجسيد لعالم الأفكار . وعندما أصبحت المدرسة السكولائية صاحبة السبق حوالى عام ١١٣٠ كانت مدرسة شارتر لاتزال يسودها التفسير الرمزي للواقع معتمدة على كتابات أفلاطون الأصلية . وفى الثلاثينيات من القرن الثانى عشر عندما كانت أولى المباني المرهضة بالطراز القوطى تحت الإنشاء ، كان التأثير القوى للقديس برنار أسقف كليرفو يشتد وينمو ، وكانت نهضة المباني الأولى المصممة فى الفترة الانتقالية الممهدة للعصر القوطى . كانت ثمة ثورة حاسمة على وشك الوقوع بعد أن أخذ نفوذ دير كلونى الموصول بانتشار الفن الرومانسكى فى التقلص والزوال وحلت محله الروح الجديدة التى نادى بها السيسترسيون^(٦٤) ولم يكن القديس برنار يختلف كثيرا عن القديس أوغسطين فى نفوره من العالم المادى ، بل على العكس نراه قد غالى فى هذا الاتجاه واتخذ من ذلك ذريعة للانقضاض العنيف على فنون عصره السائدة فكان يقول : « إني لأجيز أن تكون للكنائس مجازات وسطى ممتدة فسيحة تزخر بزخارفها الأنيقة وتصاويرها المتقنة مادامت قد أريد بها تمجيد الله . أما عن منحوتات الحيوانات المسيخة العابثة وتلك المشاهد والمنحوتات التى تجمع إلى الجمال الفزع فهذه مما لا أجيز أن تقع عليه أعين الرهبان ، فحسبهم أن يشغلوا أوقاتهم بالقراءة والتأمل » . من أجل هذا كان تحريمه لتلك الأشكال المتداولة فى الفن الرومانسكى التى أسبغ عليها الزمن قداسة لا مبرر لها . وكانت هذه العودة إلى البساطة من هذا القديس ثم توجيهه للناس إلى التعلق بذات الله وتمجيدهم للعدراء بدلا من الانكباب على الفلسفة ، كان لهذا كله أثره فى أن أصبح الإنسان مشغولا بذات الله خالعا عن نفسه ما يعوق بينه وبين ذلك .

ومع مطلع القرن الثالث عشر نرى القديس فرنسيس الأسيزى يؤمن بأنه ثمة عالم يمثل الواقع الملموس ، ولعل ما قاده إلى هذا تبشيره قبل بالحب الصوفى واتخاذهِ وسيلة إلى إثبات أن معرفته لله تبدأ بمعرفته لخلقه ، ومن هنا جعل حب النجوم والطير والحيوان والنبات من حب الله . كذلك دفعت أفكار الأفلاطونية الجديدة والقديس أوغسطين التقليدية علماء العصور الوسطى إلى إيجاد « مدرسة الواقعيين » حيث كان الفكر لا انطباع الحس هو ما يتسم بسمه الواقعية ، على حين لم يكن الفكر المجرد عند « الإسميين »^(٦٥) إلا مجرد عبارات يستنبط منها العقل المبادئ العامة لكل ما هو مادى . ثم ما لبث

(٦٤) Cistercians طائفة رهبانية أسسها القديس برنارد أسقف كليرفو St. Bernard de Clairvaux (١٠٩٠-١١٥٣) الذى أنشأ دير كليرفو Abbaye de Clairvaux مهد حركة إصلاح البندكتية (١١١٥). وهو الذى نادى بشن الحرب الصليبية الثانية ، لجأ إليه الملوك والبابوات بلبتمسون النصيح والمشورة ، وكانت دعوته الصوفية مناهضة لعقلانية أبلارد Abelard (١٠٧٩-١١٤٢) وفلسفته السكولائية . وقد تميزت العمارة السيسترسية بالصرامة والبساطة .

(٦٥) Nominalists ذهب أتباع هذه المدرسة فى العصور الوسطى إلى القول بأن للكليات Universals وجودا واقعا مستقلا عن الأشياء المحسوسة ، فى حين ذهب معارضوهم الإسميون إلى القول بأن الكليات مجرد أسماء أو أصوات .

الواقعيون مع نهاية القرن الثالث عشر أن استسلموا أمام الإسميين إلى أن قُضى على هذه المدرسة بالزوال في القرن الرابع عشر . وكان الصراع بين الواقعيين والإسميين في واقع الأمر حلقة جديدة من حلقات الجدل القائم منذ عهد الإغريق القدامى بين فلسفتي أفلاطون وأرسطو ؛ ففي مستهل القرن الثاني عشر أخذت أعمال أرسطو التي نقلها العرب ثم انتقلت إلى أوروبا بترجمة دومينيكوس جُونديسالتي من سيجوثيا لها تفرض تأثيرها شيئاً فشيئاً على فكر العصور الوسطى . وفي منتصف هذا القرن نفسه أخذ الفن القوطي الذي وُلد في سان دني St.Denis في الظهور مع نشأة الدير الذي شيّده الأسقف سُوچيه Suger ، هذا إلى أن التأثير الذي خلفه القديس أوغسطين كان لا يزال من القوة بحيث اضطر رئيس الدير أن يعترف بأنه فيما يتصل بالفن فلا معدل عن الالتجاء إلى ما هو مادي ، وذلك لقصور الإنسان وضعف روحانيته ، مما استوجب اللجوء إلى الماديات بحثاً وراء الحقيقة القدسية . ورويدا رويدا أخذ الفكر الأرسطي يغزو عقول المفكرين ، وإذا مدرسة شارتر – وهي معقل الأفلاطونية – تتزوى أمام جامعة باريس التي أنشئت عام ١٢١٥ والتي غدت مركزاً للنظرية المعرفة الجديدة الأرسطية Epistemology . وعلى الرغم من محاولات تحريم قراءة كتب أرسطو أخذ نفوذ أرسطو في الازدياد حتى تم التكامل بين الفلسفة الأرسطية والعقيدة المسيحية ، مرورا بالبرتوس ماجنوس (١١٩٣ - ١٢٧٤) وتلميذه توما الأكويني (١٢٢٤ - ١٢٧٤) أمام مقاومة مستميتة من المفكرين الأوغسطين . ومنذ تلك اللحظة إلى ما بعد ، احتل الإدراك عن طريق الحواس مكانة بارزة في التأمل الفلسفي بوصفه مصدراً للفكر والخيال ، ويات هو والتجربة القاعدتين اللتين ينبغي أن يبنى عليهما إدراك العالم المادي . وإذا كان الإيمان يشوبه حيناً شيء من الغموض فلقد كان العقل أقدر على تفسير العقائد . ومن هنا نبذت المثالية جانباً وعادت الحواس إلى سطوتها كاملة تشد أزرها العقلانية . كان ألبرتوس ماجنوس مفتوناً بأرسطو فأطرى فهمه للطبيعة كما أطرى قدرته على استخلاص الحقائق من الطبيعة عن طريق « التجريبية » التي تبنى المعرفة على إدراك الحواس وحدها لها ، وهو ما آمن به أيضاً القديس توما الأكويني .

وهكذا كان فن العصر واقعياً يتصافر والمعمار ليلغا الهدف الروحاني ، وهو ما عُرف بالفن القوطي ، وحسب المرء أن يدرك أن هذا الفن كان تحولاً من التجريبية إلى الواقعية والطبيعة . وإن ما نعرف به اليوم الحقيقة المرئية هو أنها حقيقة مباشرة ، أي أنها تُدرك عن طريق الحواس ، كما أنها في عَوَزٍ إلى الوسائل العقلانية كي تستوى وتستقيم ، ومرة هذا إلى الدفعة العقلانية التي هي مظهر من مظاهر الثورة القوطية . ومنذ ذلك الوقت أخذ الفن يقرب من الواقعية ليس كما كانت معروفة في العصور الوسطى بل كما عُرفت حديثاً بأنها التي تقتضي الاعتراف بواقعية المظاهر المرئية . فلقد كانت المظاهر المرئية تحتل إبان العصور الوسطى قبل الثورة القوطية مكاناً وسطاً بين الوجود والألوهية التي هي الواقعية الحقّة ، فلا تُحيط بها الحواس ، كما أن من العسير على العقل الإحاطة بها لأن الألوهية لا تدرك عن طريق الوحي أو التنزيل فحسب بل هي مُدركة أيضاً في « مرآة خلائقها » .

* * *

وقد وقع خلال القرن الفاصل بين افتتاح كنيسة الدير الرومانسكية العظمى في كلوني والبدء في تشييد كاتدرائية شارتر تحول هائل في النظم الاجتماعية والسياسية وأساليب الفكر بل وفي الأساليب الفنية انتهى بظهور مجموعتين متباينتين : إحداهما تضحج بالصراعات العنيفة التي كان يحّد من غلوائها كهنوت العصور الوسطى الجبار ، وتعلو في المجموعة الأخرى الأصوات الجديدة الغاضبة المطالبة بمن يستمع إليها . وقد سرى تحت هذه المظاهر المتنوعة للفكر القوطي تيار خفي بلغ شأواً من النجاح في محاولة التوفيق بين هذه

التناقضات عن طريق تطبيق أفكار التركيب المدرسى « السكولائى » العقلانى . غير أنه لم يلبث أن تحلل في القرن الرابع عشر ، فعادت الخلافات لتبلغ حداً عصبياً على التوفيق أدى أحياناً إلى شن الحروب وأحياناً أخرى إلى الانشقاق على الكنيسة ، وبصفة عامة إلى غمّ التوترات الفلسفية والفنية . واتسع الخلاف المزمّن من الناحية السياسية بين الكنيسة والدولة . والذي تمثّل في العهد الرومانسكى فى الصراعات التى لم تنته بين البابوات وأباطرة الدولة الرومانية المقدسة ليشمل الصراع بين السلطات الكهنوتية والقوى الصاعدة لعدد من الممالك الأوربية الشمالية وبصفة خاصة فرنسا وإنجلترا ، فضلاً عن أن هذه الحقبة قد شهدت بداية الانفصام بين « الدولية » التقليدية للكنيسة وبين « الامبراطورية الرومانية المقدسة » وظهور الوعى القومى الذى أفسح المجال لقرون عديدة من المنافسة بين الجنوب والشمال للسيطرة على أوروبا .

فلقد اقتضى نظام الأديرة والإقطاع الرومانسكى تقسيم المجتمع إلى وحدات متفرقة تضم كل وحدة ديراً وحصناً ، وكان لهذا أثره فى كبح جماح التمرد بصورة ملحوظة . وبنمو سكان المدن لم يكن ثمة مفر من الجمع بين العنصرين المتباينين كى يعيشا مشتركين معاً فى تلك الوحدات . فنجمت عن هذا خلافات أشد ما تكون حدّة ، ولم يعد فى طوع الكنيسة ما نادت به من تقسيم البشر إلى أختيار وأشرار . وحين كان الصراع بين طبقة الأرستقراطيين ملاك الأراضى وبين سكان المدن المنافسين لهم ، كان ثمة صراع مثله بين سلطان الأديرة وبين سلطان رجال الدين العلمانيين فى المدن من وعّاظ وقسس . كذلك اشتد أوار المنافسة بين رئيس الدير وبين الأسقف ، وبين الأمير الإقطاعى وسكان المدن ، وبين رجال الدين والعلمانيين . وكان ثمة تباين فادح فى حياة الأفراد بين قذارة الأكواخ التى تعيش فيها معظم الناس وعظمة قلاع الأمراء وقصور رؤساء الأديرة والأساقفة ، وكذا ما بين حياتهم اليومية وما يعدّهم به رجال الكنيسة ومن عود براقه بمتع الجنة ، وما بين الكدح الذى يعانونه فى الحياة الدنيا وما يمنيونهم به من سكينه وسلام وراحة واطمئنان فى الحياة الآخرة . كذلك كانت الفنون يمزقها التناقض الوجدانى بين التعبير عن آمال الإنسان فى هذه الدنيا وفى الآخرة حتى وجد الفنان نفسه موزعاً بين موقف تتلاشى فيه شخصيته فى خدمة ربّه وبين المنافسة الفعلية مع زملائه سعياً وراء اعتراف عالمه المعاصر به . وعلى النقيض من توحد الرعاية الفنية خلال العهد الرومانسكى الأرستقراطى توزّعت الرعاية الفنية بين الفئات الاجتماعية المختلفة بالمدينة ، حتى وقفت الطبقة الأرستقراطية ورجال الدين فى جانب والطبقة البورجوازية فى جانب آخر .

ففى مجال العمارة سواء كان الأمر يتعلق بداخل الكاتدرائية القوطية أو خارجها نلمس إدراكاً جديداً للتعارض بين الكتل والفراغات ، والتلاعب بين جهود الرفس فى اتجاه وجهود المقاومة فى الاتجاه المضاد ، وبين مبدأ الجذب والتنافر الذى يبعث الحياة فى كتل الأحجار الخامدة .

وفى مجال النحت نشهد الصراع بين ما هو عام وما هو خاص ، وهو ما يتجلى بوضوح فى بعض منحوتات الأفراد التى نتعرّف على ملامحها الشخصية فرداً فرداً ، كما يتجلى فى منحوتات أخرى يقتضى الأمر التحوير فيها وفق القواعد الإيقونوغرافية ، بحيث تبدو مغايرة للصفة الفردية وحاملة صفة لا شخصية ، كما هى الحال فى المنحوتات التى تمثل الأنبياء والقديسين والتى تسمو عن السمات البشرية .

وفى مجال الأدب ما لبث التعارض أن اتضح بين اللاتينية واللغات الأوربية المحلية . كما ظهر التعارض المتصاعد بين أساليب الموسيقى الدينية والدنيوية . وكذا تجلّى فى المناقشات الأكاديمية التى لا طائل تحتها حول الطبيعة التى يزعمونها لموسيقى الأجرام والتراتيل الكنيسة التى ترتلها جوقات الإنشاد فى الكنائس ،

وكذلك حول الدراسة المجردة لعلم السمعيات Acoustics^(٦٦) النظرى بالجامعات والفن العملى لتأليف الموسيقى .

لقد حقق الطراز القوطى فى الحق معجزة فى التأليف بين هذه المفارقات جميعها ، فقد ولدت مثل هذه الازدواجات الحاجة إلى نوع من التسوية المؤقتة ، وهو ما يدل على ما كانت تتمتع به هذه الفترة من حيوية خلاقية وبراعة فكرية . وجاءت هذه التسوية على يد المذهب السكولائى الذى تبلور فى شكل الملكية القوطية Gothic monarchy والجامعة ودائرة المعارف والموسوعة الجامعة Summa والكاتدرائية إلى غير ذلك . فلا يغيب على البال أن منحوتات كاتدرائية شارتر قد أعلنت بصراحة عن طريق تمثيلاتها للفنون والعلوم أن عصر الإيمان المطلق قد ولى وبدأ الداخلون إلى بواباتها يدركون أن ليس بالإيمان وحده يسعى الإنسان إلى الخلاص ، إذ لم يعد من الآن فصاعدا ثمة معدى عن تبرير الإيمان عن طريق العقل بواسطة فروع الفنون السبع . فكان حتما أن تصبح العمارة نوعا من المنطق يجسده الحجر ، وأن يغدو النحت والزجاج المعشق الملون دائرة معارف فى شمولها ، وأن تصير الموسيقى شكلا من أشكال الرياضيات « المسموعة » . كان لا مفر من تفسير كافة التجارب بطريقة عقلانية على عكس أسلوب العصر السالف القائم على الحدس والوجدان ؛ فالله بالنسبة للفلاسفة السكولائيين هو كينونة عقلانية وخالق لكون ينبنى على أساس العلة والسبب . ومن هنا كان إدراك الكون لا يتحقق بغير استخدام الإنسان لملكاته الذهنية ، وصارت قيمة الحقيقة الفلسفية أو الفنية مرهونة بمدى ارتباطها منطقيا بهذا النظام العقلانى .

فكان كتاب أبيلار « هكذا ولا » Sic et Non بمثابة بيان مبكر للفكر القوطى المزدوج Dualistic Thinking ، إذ مضى يوجّه الأسئلة فى حذق وجرأة سافرة ثم يروى الآراء المأخوذ بها فى سائر الكنائس سواء كانت تناصر الموضوع المطروح أو ترفضه . وعلى الرغم من أنه قد كشف عن الكثير من الخلافات فى التفكير إلا أنه لم يحاول التوفيق بينها . وجاء خلفاؤه التالون يجادلون فى عنف فيما إذا كان مصدر الحقيقة المطلقة يكمن فى الإيمان أو فى العلم ، فى التسليم الأعمى بما جاء على لسان أئمة الكنيسة أم بما يمليه الحس السليم فى المقولات العامة أو الخاصة . ومضوا يناقشون ما بين المعقول والمنقول من فرق ، وما بين القضية ونقيضها ، وما بين الحتمية وحرية الاختيار ، وما بين الصوفية غير العقلانية وقوة التعليل ، وما بين التطلعات الوجدانية والتنظير الفكرى ، إلى أن عثر توما الأكوينى وتلاميذه من السكولائيين على الإجابة الشافية فى المنهج الجدلى . وتمثل موسوعته اللاهوتية الجامعة Summa Theologiae محاولة شاملة للإجابة على ستمائة وواحد وثلاثين سؤالا تتناول كل ما يتعلق بموضوع الإيمان ، كما يُعدّ كتابه هذا ذروة الروح السكولائية ، انتظمت فيه - فى نهاية الأمر - الآراء التأملية المتعارضة التى امتدت لألف سنة فى منهج

(٦٦) Acoustics فرع من فروع علم الطبيعة يختص بدراسة إصدار الصوت وبثّه واستقباله واستخدامه ، ويعود إلى عهد الإغريق القدامى والحضارات المبكرة . والمصطلح مشتق من الكلمة اليونانية Akoustikos ومعناها ما يتصل بالاستماع . ويكشف التصميم المعماري للمدرجات المسرحية Amphitheatres اليونانية والرومانية عن الحس الرهيف بالاستماع السليم عند المعماريين والعلماء القدامى . وخلال العصور الوسطى ظل علم السمعيات ، شأنه شأن غيره من العلوم فى زوايا النسيان إلى أن استعاد مكانته مع حركة ازدهار العلوم فى أعقاب عصر النهضة . ويبحث هذا العلم فى خصائص الصوت سواء داخل القاعات المغلقة أو المكشوفة ، كما يستخدم فى قياس ومعايرة النغمات الموسيقية المكونة لموسيقىات الشعوب ، وكذلك فى تطوير وضبط صناعة الآلات الموسيقية [م.م.م.ث] .

منطقي واحد . كذلك جاءت إيجابيات الحجج ومثالبها التي ساقها أيلار في كتابه « هكذا ولا » بمنهج التوفيقى دليلاً على حذقي لم يبلغه أحد من قبل ، غير أنه إذا سلب هذا البناء من مقدماته أو مقاييسه انهار كله ، شأنه في ذلك شأن العقد القوطى إذا ما انتزع حجر من وسطه تداعى كله .

ومن هذا المنطلق العقلانى الرائع ظهر التعريف السكولائى للجمال الذى اعتمد وفق رأى توما الأكوينى على معايير الكمال والنسب والتوافق ، لأن العقل — كما قال — يحتاج إلى النظام والوحدة أكثر من أى شىء آخر .

كان فهم الإنسان فى العصور الوسطى المبكرة — ولا سيما فى العصر الرومانسكى — للكون الذى يحيط به ، وكذا فهم فناني تلك العصور مستقى مما جاء فى النصوص المقدسة ولم يُعَنَّ إنسان ولا الفنان نفسه بالغوص فى أعماق الكون . حتى إذا ما كان للفلاسفة أن يعللوا أخذوا يربطون بين النصوص المقدسة وبين ما يميزه العقل مما ورد فيها . ولقد كان الفن أسيراً للنصوص المقدسة فلم يعرض للطبيعة إلا بالقدر الذى يصل إنسان بقدرة ربّه . ومن هنا جاء الفن مُشبعاً بالرمز والتخوير اللذين أضفيا على المظهر الخارجى للأشياء أن ثمة وراءه قوة غيبية . ولقد ساد هذا الاتجاه فى الفن الرومانسكى ثم استمر مع الفن القوطى فى رمزية الأعداد أو ما يسمى عند العرب « حساب الجُمَل » Symbolism of numbers . وكذا خضعت تصميمات البناء للنسب المثالية كما هى الحال فى النسبة الذهبية^(٦٧) وفى المربع المزدوج Double square ، وهو ما يدلنا على أن الوسائل التجريدية قد بقيت لها أهميتها . ومع تسليمنا باستمرارية هذه الروح المبكرة خلال العصر القوطى فلا يجوز أن يغيب عن البال أن الفن القوطى يقوم أساساً على روح جديدة تطفئ فيها الواقعية على التجريدية ، وهو ما نلاحظه خاصة فى النحت ، حيث حلت الاعتبارات العملية محل النهج التقليدى .

وهكذا أدت الحسابات الرياضية والرمزية دوراً هاماً فى الفكر القوطى ، وإن كانت أشد التصاقاً بنظرية السحر المبنى على الأرقام — وهى نظرية پيثاجوراس التى تُعدّ جزءاً من علم تأويل الأرقام — أكثر من التصاقها بكل ما هو منطقي بحث فى علوم الرياضة الحديثة ؛ فكان الرقم ٣ أثيراً لارتباطه بالثالوث المقدس ، يليه فى الأهمية الرقم ٤ لأنه يمثل العناصر الأربعة النار والهواء والتراب والماء ، كما يمثل الاتجاهات الأربعة للصليب والأناجيل الأربعة ، يليه الرقم ٧ بوصفه مجموع الرقمين السابقين (٣ + ٤) ليمثل الإنسان الذى تتكوّن طبيعته الثنائية من الروح والجسد ، كما يؤدى حاصل ضربها إلى الرقم ١٢ الرامز إلى التلاميذ الاثنى عشر والأنبياء الاثنى عشر وهلم جرا . وإذا كان الرقم المقدس هو ٣ جاءت التقسيمات كلها على وفقه ؛ فقسّمت دائرة معارف قانسان من بوفيه ، وموسوعة توما الأكوينى اللاهوتية الجامعة إلى ثلاثة أقسام ، وقُسّم « القياس » هو الآخر إلى ثلاثة أقسام ، وواجهات الكاتدرائيات إلى ثلاث مداخل مهية ومجاز الكاتدرائيات أفقياً إلى مجاز عريض أوسط ورواقين جانبيين ، ورأسياً إلى باكية المجاز العريض Nave Arcade والشرقة ذات العقود Triforium وطابق النوافذ المشعة Clearstory .

(٦٧) Golden Section قانون هندسى يونانى قديم بقى قروناً طويلة أساساً لتوافق النسب فى الطبيعة والفن . وتقضى النسبة الذهبية بأن تكون نسبة القسم الأكبر من مساحة ما إلى المجموع الكلى لتلك المساحة تعادل نسبة القسم الأصغر إلى الأكبر ، وهى عند الفنانين النسبة المثالية التى يتم بها اتفاق النسب دون إخلال ، كنسبة ٣ : ٥ ، ٥ : ٨ ، ٨ : ١٣ ، ١٣ : ٢١ وهكذا [م.م.م.ث] .

وكان لكل فتحة في طابق النوافذ المشعة بكاتدرائية شارتر شباكان مستطيلان lancets يعلوهما آخر على شكل الوردية وهكذا . وفي مجال الأدب تُطالعتنا القافية المثلثة للشعر اللاتيني مثل « نشيد يوم الغضب » Dies Irae ، وكذلك القافية الثلاثية Tempus Perfectum ، ذلك الابتكار الفرنسي الذي استخدمه دانتي فيما بعد . وفي مجال الموسيقى كان القلب القوطي الأثير هو الموتيت^(٦٨) ذو الأجزاء الثلاثة ، وكان الإيقاع السائد ثلاثيا ، وأطلقوا عليه اسم الزمن التام Terza rima لأنه يرمز إلى الثالوث المقدس على حين انقضى عهد القافية الثنائية بعد أن عُدَّت شديدة الصلة بالدنيا . كذلك كانت الموسيقى تدرس في مدارس الكاتدرائيات وفي الجامعات فيما بعد كفرع من فروع الرياضيات بعد أن شبهوا - في مستهل القرن الثاني عشر - المغني الذي يجهل نظرية الموسيقى بالسكير القادر على الوصول إلى بيته مع جهله الطريق الذي يقوده إليه . وقد مكنت علوم الطبيعة وحسابات علم الصوت المؤلفين الموسيقيين من تأكيد المسافات الموسيقية التامة [البعد بين صوت موسيقى والصوت الذي يليه] ومن تثبيتها علميا ، وذلك على أسس نظرية بحتة وليس على أسس جمالية سمعية ، وهو اتجاه يمثل نزوعا إلى التوضيح بالجمال الحسي للأصوات الموسيقية في سبيل ما هو نظري وعلمي ، ولصالح الملامح الرمزية للموسيقى

وما أكثر ما أشار مؤرخو الفن - كما أسلفت - إلى القبول الأضلاع على أنه العنصر المميز للطراز القوطي ، غير أن هذا العنصر كان عنصرا وظيفيا Functional فحسب ، وأصبح المعماري القوطي يُفسح المجال للظواهر العملية لقانون « ثقل الموازنة » Balance Weight ، وبهذا غدا المُرْهَص بالمهندس الإنشائي المعاصر . وكانت المشاكل التي يواجهها المعماري الرومانسكي مختلفة تماما نوعاً ومرتباً ، فلم تكن رؤيته تمتد إلى أبعد من مجموعة من الصيغ والأشكال لا تتعدى ما استقر في علم الهندسة قبل من مربعات ومستطيلات ومثلثات وأنصاف دوائر لتصميم المخطط العام ، ومن متوازيات وأنصاف كرات وأشكال نصف اسطوانية في سبيل اتساق الأحجام . وعلى العكس من هذا نرى المعماري القوطي وكأنه هبط إلينا من كوكب آخر ، فإذا هو يقلب الأمور رأساً على عقب جاعلاً نقطة البداية عنده ما يتطلبه قانون الجاذبية ، فأفسح لقوى الجاذبية أفضل الحلول ، غير محتفظ إلا بحقه في تنظيم مسار تلك القوى ليبلغ هو من الجمال غايته . ومن هنا كان الجمال هو الذروة التي يتطلع إليها المعماري القوطي على حين كانت تلك الذروة عند المعماري الرومانسكي مردّها إلى اختيار الشكل قبل سواه .

وكان القبول والأضلاع إليه توزيع الجهود وسوقها إلى الأرض كما هي الحال في مياه الأمطار التي تنساب في الميازيب المنحدرة إلى الأرض . وهيئت الأكتاف الطائرة Flying buttresses أو العُكَّازات كما كانت تُسمى لتلقّي قوى الجاذبية ثم التخلص منها ، كما كانت الأبراج الصغيرة ذات القمم المسنّنة Pinnacles فوق الكاتدرائية لونا من الأثقال الضاغطة التي تساعد على تثبيت المبنى . وكل واحد من هذه العناصر كان له وظيفته أول ما بدأ ثم ما لبثت أن تكوّنت منها في مجموعها أشكال جمالية مفردة في جملها . فغدت الأشكال المعمارية - بعد أن أصبحت أنماطا مجردة - تتكون من خطوط ونقاط ودخلات وخرجات تموج في تفاعل مع بعضها البعض : فالخطوط المتلاقية يقطع بعضها بعضاً وينفذ أحدها من الآخر ، الأمر الذي يدهش له

(٦٨) Motet ومعناها كلمة ، وهي تصغير لـ « كلمة » وتشير إلى نوع من الترتيل الكنسي الجماعي ، عباراته لاتينية ترجع إلى ابتهالات وضراعات وصلوات غير مدرجة بين الطقوس الدينية المعهودة . وهي كذلك ترنيمة من العصور الوسطى تؤدّيها الأصوات البشرية دون مصاحبة للموسيقى ، ثم هي أيضاً مجموعة من الكلمات الملحنة تتخللها كلمات ملحنة غيرها تتداخل معها بأسلوب الكونترپنط [م.م.م.ث] .

الرائي لما تقتضيه البنية من أشكال لا تقع في الحسبان ، فإذا التعديل يلحق بوجهيات الكاتدرائيات التي كان يتجلى فيها توازن التوزيع التقليدي المأخوذ عن الفن الرومانسكي باستخدام برجين يقومان على المدخل الرئيسى المهيّب Central porch . كذلك سرعان ما حلت محل المبنى القديم ذى الأضلاع الأربعة عناصر العمارة الجديدة بعد أن لم يعد الفن القوطى يلتزم بالتماثل الهندسى للشكل الرباعى . ثم ما لبث قانون التماثل القديم أن زال كما نرى في كاتدرائية شارتر حيث نشاهد التباين بين برجيهها ، وغدا المبنى القوطى تتناوبه تغييرات كثيرة أثناء الإنشاء الذى كانت تطول مدته ، فإذا الطراز القوطى طراز يخالف الطراز الرومانسكى على الرغم من أنه جاء في أعقابه وأخذ منه شيئا ، ونلاحظ فيه جهدا خارقا يتمثل في أن وجهة المبنى القوطى لم تعد تأخذ بقانون التماثل المتمثل في الوجهية الرومانسكية . كذلك على حين استندت الوحدة التى سادت في العصور الوسطى على النظرة الروحانية التى ظهرت في الفن الرومانسكى رمزية مجردة تنطوى على مبادئ العقيدة الدينية ، نراها في الفن القوطى تنبثق من الواقع نفسه حتى كان الأمر في النهاية أن طغى اهتمام الإنسان بالتفاصيل المادية على الإلهام الروحاني الذى من أجله أقيم المبنى . وتجلى هذا الاتجاه الجديد أكثر ما تجلى في مجال النحت ، فلم يعد الجسد الإنسانى يناله التشويه والتحريف لكى يتخذ مكانه ضمن إطار هندسى معدّ سلفا ، مثال ذلك ما كان من حلول منحوتات الشخصوف فوق عضاد المدخل Jamb figures محل الأعمدة التى تستند عادة على أطر المدخل المعقود Archivolts . وقبل ظهور الفن القوطى وإلى ما بعد ظهوره كانت التماثل التى على الوجهية الغربية لكاتدرائية شارتر في شكل أعمدة تعلوها رؤوس كأنها التيجان . وكانت هذه الشخصوف على صورة جامدة وكأنها منحوتات بدائية تحاكي أرديتها أخاديد الأعمدة ، كما تكشف أطوالها المغالى فيها عن التضحية بالمظهر الطبيعى في سبيل الهدف المستخدمة من أجله ، وهو أن تكون أعمدة أسطوانية فحسب . وإذا الفن القوطى يجعل التماثل تستعيد مظهرها الطبيعى بدلا من تلك الأشكال التعسفية المعدّة سلفا . فنرى في كاتدرائية شارتر نفسها بعد خمسين عاما شخصوف القديسين على الوجهية الجنوبية وقد تجلى فيها القوام المكتمل والمرونة النابضة بالحياة .

وإذا بنا في نهاية القرن الثانى عشر نرى تماثل كاتدرائية رانس Reims تبدو وكأنها مخلوقات ترف بالحياة ، عليها ثياب طبيعية ومتخذة وضعات طبيعية وكأنها تتجاذب أطراف الحديث فيما بينها ، وكذا تبدو وكأنها ارتقت بذواتها لتحتل مواقعها الخالية في المبنى ، وهو ما يؤكد أن الواقعية لا التجريدية أصبحت هى الغاشية . ويبدو ذلك واضحا في الزخارف المنحوتة ، فلقد كان كل شيء في الفن الرومانسكى يخضع للشكل الهندسى السائد ، فمضى المزهرفون من الفنانين يشكّلون الزخارف الإغريقية مثل زخارف « حبات العقد والفواصل على شكل البكر » والوريدات والمراوح النخيلية وأغصان النباتات المجدولة والمتعانقة والزخارف الخطية والحلزونية « مياندر » والمتوجة ، وأخذوا يُزحمون القلب الواحد بأكثر من موضوع واحد تختلف خواصه وعناصره ، مثل عروس بحرية ذات ذيلين أو النبى دانيال ومن حوله الأسود . أما الفنان القوطى فكان يستلهم فنه من الغابات والحقول غامرا أشكال تيجانه وأفاريزه بنباتات اللبلاب والسرخس والهندبا البرية والفراولة . أما التغيير الذى لحق التصوير فكان أقل مما لحق العمارة والزخارف المنحوتة ، فأخذت أشكال التصوير الجدارى الرومانسكية في الاختفاء شيئا فشيئا ، وبقي الترقين زما طويلا متأثرا بتقنية الزجاج المعشق الملون بخطوطه المحوطة الشديدة التحديد وبدرجات ألوانه المبسوطة Flat الأحادية الدرجة والمتماثلة في كافة أجزائها لا تتخللها ظلال ولا تدرجات ، وهى مع هذا تلفت النظر ، وهذا ما ينطبق أيضا على الطلاء بالمينا الذى بلغ وقتذاك أوجه .

وعلى الرغم من أن هذه الثورة السريعة كانت تعاونها الظروف المادية ، فلقد كانت الدفعة الأساسية

هى الرغبة المتصلة للتعبير عن أشياء مرئية لا عن أشياء فكرية . كان كل شىء يعتمد على ما هو مأخوذ عن عالم الحواس . وعلى الرغم من أن الحماسة الدينية كانت على أشدها ، والتسامى فى العمارة القوطية كان على أشده هو الآخر ، فلقد كانت الواقعية هى الغالبة على اللغة الفنية .

ولعلنا نرى فى هذا التطور ما يدلنا على يقظة الوعى الأوروبى بحرصه على أن يبنى مجده غربا غير متأثر بتقاليد الشرق البيزنطية . وغير ناس أن يأخذ من تلك القيم الجمالية فى حضارة البحر المتوسط التى ما لبثت أن بلغت أوجها مع بزوغ عصر النهضة . ولعل مرّة ذلك أيضا إلى ما كان للطبقة البورجوازية الصاعدة من شأن يزيد مع الأيام ففرضت بسلطانها واهتماماتها التجارية والاقتصادية اتجاهات عملية وواقعية جديدة ، فإذا التفسيرات الرمزية والخفية ترجع القهقرى ، وإذا إيقونوغرافية القرن الخامس عشر تغدو أكثر سرديّة وأقوى عاطفية متأثرة إلى حد بعيد بالتمثيلات التى كانت تعرض فى الأسواق وبما كان فى أعياد القديسين من ميل شديد إلى الواقعية .

ولا ننسى أن هذا الاتجاه نحو « الطبيعية » الذى ازدهر خلال القرن الخامس عشر كان مع القرن الثالث عشر لا يزال محبوبا وإن كان محسوسا بوضوح ، فإذا هو يتسلّل خفية إلى عالم تسوده فكرة الألوهية التى كانت مجريات الأمور منها وإليها . وعلى الرغم من ظهور النزعة الطبيعية واكتشاف العالم المرنى فلقد ظلت روح الألوهية تنبض بها القلوب وإن لم تجهر بها الألسنة ولا يناقشها العقل إلا على استخفاء ، وظل الناس عامة على صلة برّبهم إلى أن أطلّ القرن الخامس عشر ، فإذا رؤيتهم غير رؤيتهم الأولى ، وإذا الكون يبدو لهم خاضعا لمؤثرات خارجية ، وأن على العقول أن تتعرّف تلك المؤثرات وتسبر أغوارها لتبنى عليها أمورها فى حياتها .

وفى هذه العلاقة بين العقل والكون بدت الألوهية وكأنها لا أثر لها ، ومن هنا أخذ الإنسان فى نزوته تلك يعتمد على نفسه لا على القدرة الإلهية فيما يصدر عنه ، ومن ثم كان بين نزعة الاستنارة العقلانية التى جاءت فى أعقاب عصر الإيمان الدينى وبين النزعة الإغريقية الرومانية صلة . ومضى الفكر العقلانى يأخذ مكانه خلال القرن الثالث عشر بين السكولائيين فى الجامعات وإن لم يكن قد استقل بعد ، ومن هنا نشأت الواقعية التجريبية التى أساسها الملاحظة والاختبار . وعلى الرغم من هذا وذاك كانت « المحبة » Charity المسيحية لها أثرها فى القلوب . فبعيد أن نجرّد الواقعية التى نشأت فى العصر القوطى من تأثيرها بما « للمحبة » المسيحية من سلطان . فعندما أخذ العقل المجرد يجمع حوله السكولائيين فى مطلع القرن الثانى عشر نهض القديس برنار بفكرة « المحبة » التى توقظ العقلانية بما تبث فيها من قدر من الروحانية مذكّرا به بقوله إن المحبة هى ذات الله ومن منح الله .

كذلك أضفى إجلال السيدة العذراء التى كانت لها مكانتها فى نفس القديس برنار وطائفة السيستريين على العقيدة المسيحية الحنان الأنثوى . فما لبثت أن حلّت صورة العذراء لأول مرة محل صورة-ابنها على المداخل المهيبة للكنائس فى إقليم برجنديا البندكتى ، وأخذت الكاتدرائيات تُكرّس باسمها ، وغدت هى شفيعة المدن والدول ، فرأينا مدينة سينا بعد انتصارها على فلورنسا تدعى « مدينة العذراء » ، كما غدت العذراء هى شفيعة إقليم باقاريا . واندفع القديس برنار مثل غيره من الرهبان المتصوّفين يصف شعوره نحو الله مستعيرا عبارات العشق البشرى ، وكذا ذاع التعبير عن العلاقة بين الله وبين النفس البشرية بعبارات عاطفية دارجة مثل « العريس والعروس » أو « ماهما إلا جسد واحد » أو « دعه يلثم فمه فمى » . وشاع فى الدين ما شاع فى « الحب الرفيع » Courtly love من دوافع ، كما شاع فى « الحب الرفيع » ما شاع فى المسيحية من طهارة ، وأخذ الحب الدنيوى – أعنى حب الرجل للمرأة – يتشرب الروحانية شيئا فشيئا إلى

أن أصبح هذا الحب في نهاية المطاف خالصاً لله . ومع القرن الثالث عشر امتزج هذا وذاك في عشق دانتي الغامض لبياتريس ، ثم امتزج خلال القرن الرابع عشر في عشق پترارك للورا . والغريب أيضاً أن أندريه لوشاپلان Le Chapelain الذي ألّف مبحث « فن الحب » كان قسّاً . ومع القرن الثاني عشر نرى أن المسيحية قد تسَلَّلت حتى إلى أسطورتى « الملك آرثر » و « تريستان وإيزولده » .

وفي مستهل القرن الثالث عشر اجتمع هذان التياران على حُب الله تأثراً برأى القديس فرنسيس الأسيزى . فلقد لقن هذا القديس عن أمه الفرنسية أغاني التروبادور الپروڤنسية والمآثر البطولية لفرسان المائدة المستديرة ، وعن أبيه الذى كان من رجال الأعمال فن « الحب الرفيع » إذ كان هذا الأب يختلف إلى بلاط دوقية شامپين حيث كان يشيع هذا اللون من الحب . وبما كان من أثر لهذا انتقلت حرارة القلوب ووداعة الورع إلى الفن الإيطالى على يد الفنان چوثرى فى القرن الثالث عشر ، وإذا هو يتمخض مع القرن الخامس عشر عن رؤى الفردوس الخلافة على يد الفنان الراهب فرا أنجيليكو . وكانت هذه نهاية المطاف فى المزج بين الحب الدنيوى والحب الإلهى ، فقد بدأت تخدم القوة الدافعة للحب الرفيع الممتزج بالعقيدة ، والتي رمزت إليها الكاتدرائيات ذات القمم الشاهقة المتسامية إلى السماء ، وذلك خلال القرن الرابع عشر بعد أن ولى عصر بناء الكاتدرائيات العظمى . وخلال القرن الخامس عشر أفسح الحب الرفيع الممتزج بالعقيدة المجال للجدل اللفظى فى الجامعات ، وهو ما تمثّل فى « قصة الوردة » Roman de la Rose الشهيرة لجيوم ده لوريس Guillaume de Lorris وإذا الشفقة الدنيوية البورجوازية Earthbound piety وكذا الشك وعدم الإيمان إذا هذه الثلاثة تحلّ محل الحب الرفيع الممتزج بالعقيدة المسيحية ، وإذا بوكاتشيو Boccaccio يتكشف له حوالى عام ١٣٥٠ عالم آخر هو عالم الفسق والفجور الذى ضمّنه كتابه « ديكاميون » Decamer- on أو الأيام العشرة . وكانت ثمة نزعتان ، نزعة عقلانية جافة ونزعة وضعية مادية شغلنا اهتمام الإنسان ووضعته بين مشاكل الوجود والغازه يواجههما وحده من غير اعتماد على ألوهية . وبما ساعد على هذا ما فقدته الكنيسة من هيبة . إذ قضت المجامع الكنسية على ما كان للبابا من سلطان دنيوى فنرى مجمع فيزا يطرد عام ١٤٠٩ اثنين من البابوات المتنافسين ، كما توعدّ مجمعا كونستانس (١٤١٤ — ١٤١٨) وبازل (١٤٣٣) خليفة المسيح بالحد من نفوذه وجعله إدارياً فحسب . بل إن الكنيسة وجدت نفسها بعد مدينة متهمه ، الأمر الذى أدّى إلى حركة الإصلاح الدينى التى كان لكفاح السلطات الدنيوية فى إنجلترا وفرنسا وألمانيا فى سبيل استقلالها عن الكنيسة أثره فى إنجاحها .

وكان السبب الأول فى فقدان الكنيسة سلطتها الدنيوية فقدانها سلطتها المعنوية ، فرأينا الفيلسوف المصلح إيرازموس يعيب على الكنيسة تلك المساوىء التى انغمست فيها فيقول: « أن الأوان كى يزول هذا الثراء وتلك السلطة المطلقة وكذا مواكب النصر والمناصب العليا والمنح التى يغدقها البابا والضرائب وصكوك الغفران والخيل والبغال والحرس والأهبة ، وأن تخلّص الحياة للتهجد والصوم والبكاء على خطايا البشر والعبادة والوعظ والدراسة والتأمل » . وأخذ الوعّاظ المتحمسون خلال القرن الخامس عشر يملثون الدنيا عظات فى سائر أنحاء أوربا إلى أن ظهر الراهب الدومينيكانى سافونارولا بمدينة فلورنسا فى نهاية القرن منادياً بالزهد والتقصّف فى جميع شئون الحياة حتى الفنون ، وانتهى الأمر به إلى أن حُرق حيّاً .

كان هؤلاء آخر شهود الحماسة الدينية المفرطة فى التطرف ، فمنذ نهاية القرن الثاني عشر نفذت الطبقة البرجوازية الجديدة بأسلوبها العملى والعقلانى إلى الجامعات ، كما برز من بينهم رجال القانون المحترفون الذين طالبوا بحقوق الدولة القومية المستقلة عن سلطة البابا الروحية . وفى الوقت نفسه أسهم الاسميون Nominalists فكراً فى التهوين من الحماسة الدينية بإنكارهم إمكانية اتصال الروح بالله عن طريق

« المحبة » ، إذ كانت جهودهم مقصورة على التجربة المباشرة التي تستند إلى الفكر المنطقي ، وإذا نيقولا من أوتركور Nicolas d'Autrecourt ينادى في مستهل القرن الرابع عشر بقوله : « ليس ثمة ما يضطرنى إلى الإيمان بوجود مالا أحسنه بحواسي الخمس ولا يقع في تجربتي » . فليس ثمة حضارة يُضمن لها البقاء إلا إذا كانت إيجابية في أسلوبها ، حيوية في انتفاضتها ، نزاعة إلى الامتداد والانتشار ، معتمدة على الثقة بالنفس . ومع القرن الخامس عشر ذهبت هذه الثقة إلى غير رجعة وإن كان قد بقي للفن القوطي مظهره الخارجي ، كما انتفض بحيوية جديدة تمثلت في أشكال متجددة مثل « الطراز المتوهج » Flamboyant بخطوطه المتحوية المتموجة المتجاورة كألسنه السعير ، ومن هنا جاء وصفها بالمتوهجة . غير أن هذا كله كان إيذانا بانقراضه . إذ كان ثمة إرهاصة بعصر حضارى جديد ظهر أول ما ظهر مترددا ثم ثبتت أقدامه مع القرن الخامس عشر مشكلا عصر النهضة .

وما من شك في أن ظهور الملكية في فرنسا وما صاحبها من تركيز في سلطة الدولة كان له أثره في التغلب على خلافات الإقطاع وما يلازمه من إقليمية لصيقة به ، فتم عقد ميثاق سياسى بين الملك و النبلاء وبين النبلاء والعامّة في « الماجنا كارتا » Magna Charta بإنجلترا أساسا لحكومة ديمقراطية ، كما توطدت في فرنسا علاقة عملية بين الملك والطبقة الوسطى الحضرية تكاد تبلغ نفس الهدف . ووجد لويس التاسع سبيله للحفاظ على العلاقات الودية مع البابا حين التمس منه وعدا بأن يضيف عليه صفة القداسة بعد موته . وكما كانت الحروب الصليبية وسيلة فعالة للتوحيد بين الكثير من الفرق الأوربية المتصارعة ضد عدو مشترك واحد ، كذلك كانت قواعد الفروسية محاولة حاسمة للتوفيق بين الحب العذرى الرفيع المثالي وإشباع الحواس وإنشاء قواعد للسلوك بين القوى والضعيف ، وبين الأمير والفلاح ، وبين القاهر والمقهور .

وأنشئت الجامعة مؤسسة تجمع كافة فروع المعرفة والدراسات وتضم الشخصيات التي كرسّت حياتها للجدل الفكرى ولاحتواء كافة الأنشطة الفكرية المتنوعة في إطار عام واحد . واهتمت النزعة السكولائية بصفة خاصة بتطوير المنهج الجدلى كوسيلة فكرية موحدة تهدف إلى إيجاد الحلول للمسائل العقلانية . وكان تكوين النقابات في المدن هو الرد على مطالب التوحيد القياسى للمهارات وضمان وحدة نوعية عن طريق التدريب على الصنعة الحرفية والاختبارات المهنية . كما كان توحيد طرق إنشاء الأقبية ونظام الأكتاف الطائفة الساندة القوطية هورّد المعمارى القوطى على مرحلة التجريب الرومانسكية . وكان ثمة مجال يسمح بالتغاير المصاحب للصفة الحضرية في إيقونوغرافية الكاتدرائية الواحدة ، وفي اختلاف الكاتدرائيات في المدن التي تميزت كل منها بصفات خاصة بها . وأخذت العمارة القوطية تحاول الربط بين المبنى والفراغ المحيط بها سواء من الداخل أو من الخارج ، فكانت العين إذا ما تطلعت إلى السطح الخارجى للكاتدرائية تلاحق الخطوط الرأسية التي لا حصر لها والصاعدة إلى الأبراج ذات القمم المستدقة ثم تمتد بنظرتها إلى السماء . ومن الداخل كانت نفس التجربة تتكرر ، فتصاعد الخطوط الرأسية نحو مستوى النوافذ ، ثم من خلال ألواح الزجاج صوب الفراغ من ورائها . وهى على النقيض من كنيسة الدير التي كانت تعتمد على استبعاد العالم الخارجى ، فقد حاولت الكاتدرائيات القوطية خلق وحده معمارية بين العالم الخارجى والداخلى معا . وكانت الدعائم والأكتاف الساندة كما تُرى من الخارج تعبر عن قوى رفس القبوات الداخلية والقوى التي تعادها . كما تكررت الزخارف المنحوتة في الخارج على غرار إيقونوغرافية الزجاج الملون في الداخل ، وهكذا لعب الزجاج الملون دوره كوسيط يجعل الضوء الخارجى حقيقة داخلية ملموسة مسيطرة . ووجدت اللغات الأوربية المتعددة ولهجاتها لها مكانا في الأدب العلمانى ، غير أن اللغة اللاتينية ظلت هى اللغة الدولية للدراسة سواء في الكنائس أم الجامعات .

وفي الموسيقى والغناء كذلك التقت اللغات اللاتينية والدارجة القومية وامتزجت في « الموتيت »^(٦٨) المتعددة النصوص التي كانت تستعمل أكثر من نص أدبي واحد وتنشد في نفس الوقت في الخطوط اللحنية المختلفة [. وحتى عند استعمال لغة واحدة في غناء الأصوات المختلفة للموتيت كانت نفس الوسيلة تتبع بطريقة أخرى تمثل فناً بالغ المهارة والجمال ، فكان النصّ الرئيسي يُغنى [في الصوت اللحنى الرئيسى] بصوت جهورى وبطريقة إلقائية تبرز المضمون اللغوى ، وفي نفس الوقت كان ثمة خط لحنى واحد على الأقل يتضمن نصاً آخر عبارة عن تعليق على النص الأصلي الرئيسى . ومن هنا كانت الموسيقى القوطية تمثل تكاملا بين النظرية والتطبيق يؤديان وظيفتيهما على قدم المساواة .

ومن خلال هذه المظاهر المتفرقة تجلّت الروح القوطية ، سواء في منطق القديس توما الأكويني المتسامى ، أو في الإحساس الحادّ بالزمن والحركة في المؤلفات الموسيقية أو في النحت أو التصوير أو المعمار ، وإن لم يبلغ واحد من هذه المنجزات صورة الكمال على أية حال ، ومن هنا كان لا مناص من النظر إلى الطراز القوطى على أنه تكوين حركى أكثر مما هو نهاية مستقرة ، على النقيض من المعبّد الإغريقى بل ومن كنيسة الدير الرومانسكى اللذين يعتبران كلاً تاماً ساكناً يتيح لعين المشاهد في كلتا الحالتين الإحساس ببلوغ نهاية ينعم فيها بالراحة والاسترخاء ، ذلك أن جاذبية الطراز القوطى تكمن في عدم الاستقرار الذى يحول دون الإحساس بالاكتمال الموحى بالنهاية ، فالمشاهد يجد نفسه مدفوعاً في تيار من الحركة إلى أعلى بلا توقف ، إذ لا يتحقق الاكتمال في الواقع وإنما في الخيال . ألا ما أبدع الصورة التي أوردها نيكوس كازانزاكيس في كتابه « تقرير إلى الجريكو » عن أثر العمارة القوطية فيه حين قال : « كل ما في هذه العمارة القدسية يتخذ شكل القمة ، كما تغدو كل خطوطها سهاما ، فهي تفتقد المنطق الذى يسود الطراز الإغريقى المستقيم الخطوط المربع الشكل ، الذى به يهيمن النظام الإنسانى على فوضى العناصر الشاملة . ويحقق الطراز القوطى التوازن بين الجمال والمنفعة ، ممهداً للقاء بين الإنسان والإله . ذلك أن هذا الطراز يستحوذ على مشاعر الإنسان ، فيدفعه تارة إلى اللامعقولية في محاولة محفوفة بالمخاطر لاقتحام السدّة السماوية ، مستدرجاً إلى الأرض الصاعقة الطامة ، أو إلى المعقولية تارة أخرى فيقع على المنحنى التعبيرى في المعمار ، وإذا هو لا يجد شكلاً متكاملاً ، إذ ليس ثمة كاتدرائية قط قد بلغت مبلغ الكمال إنشائياً ، فكل كاتدرائية ينقصها شيء قد يكون بُرجاً مستدقاً أو مجازاً ، تماماً مثلما لم تكتمل دائرة معارف قانسان أو موسوعة القديس توما اللاهوتية » .

هكذا تحققت الوحدة القوطية في طريقة التفكير الجدلى والتشيد المعمارى والتأليف الأدبى والموسيقى . فقد اتجه العقل القوطى للتوفيق بين مالا توافق بينه ، ولبلوغ ما هو غير عقلانى بأبرع وسيلة عقلانية ، ولا استغلال ما هو غير مادية بوسائل مادية . كان هدف الفكر القوطى هو استنباط منهج لفهم ما يستعصى فهمه وللتأمل فيما لا يمكن التأمل فيه . مجمل القول إن الفن القوطى نشأ بصفة عامة لعبور الهوة الساحقة بين الجسد والروح ، وبين الكتلة والفراغ ، وبين ما هو طبيعى وما هو خارق للطبيعة ، وبين ما هو ووحى الإلهام وما هو تطلع وطموح ، وبين ما له نهاية وما ليست له نهاية .

ثبت المراجع

- Aubert, Marcel : **Cathédrales et Trésors Gothique de France.** Arthaud 1958.
- Chastel, André et Bères : **Art de France.** Art de France. Paris 1963.
- Clark, Kenneth : **Civilisation. A Personal View.** B. B. C and John Murray. London, 1969.
- Duby, G : **L'Europe des Cathédrales. 1140-1250.** Skira 1966.
- Duby, G : **Fondements d'un nouvel Humanisme. 1280-1440.** editions d'Art. Skira. Geneve 1966.
- Einhard The Frank : **The Life of Charlmagne.** London. The Folio Society 1970.
- Evans, Joan : **The Flowering of the Middle Ages.** Thames and Hudson. London, 1966.
- Every, George : **Christian Mythology.** Hamlyn 1970.
- Faure, Elie : **Histoire de l'Art.** Jean-Jacques Pauvert. Editeur Paris 1964.
- Ferguson, George : **Signs and Symbols in Christian Art.** A Hesperides Book. Oxford University Press 1961.
- Fleming, William : **Arts and Ideas.** Holt, Rinehart and Winston. New York 1961.
- Gombrich, E.H : **The Story of Art.** Phaidon Press. London, 1960.
- Hall, James : **Dictionary of Subjects and Symbols in Art.** John Murray 1984.
- Hartman, John : **Books of Hours and their Owners.** Thames and Hudson.
- Huyghe, René : **Art and the Spirit of Man.** Thames and Hudson. London 1967.
- Huyghe, René : **Discovery of Art.** Thames and Hudson. London 1959.
- Huyghe, René : **Sens et Destin de l'art gothique au xxe Siecle.** Flammarion Images et Ideés. Paris 1964.
- Huyghe, René : **Art and Mankind. Byzantine and Medieval Art.** Paul Hamlyn. London 1963.
- Huyghe, René : **Sens et Detin de la Préhistoire a l'art romain.** Flammarion Images et Ideés. Paris 1967.
- Janson, H.E. : **History of Art.** Prentice Hall New York 1969.
- Malraux, André : **Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale. Le Monde Chrétien.** NRF. Paris, 1954.
- Longnon, Jean & Cazelles, Raymond : **Les Très Riches Heures du Duc de Berry.** Thames and Hudson.
- Meiss, Millard : **French Painting in The time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries.** Thames and Hudson 1993.
- Meis, Millard & Beatson, Elizabeth : **Les Belles Heures de Jean, Duc de Berry.** Thames and Hudson.
- Mâle Emile : **Notre Dame De Chartre.** Paul Hartman éditeur. Paris 1948.
- Munro, Eleanor : **The Golden Encyclopedia of Art.** Golden Press. New York 1961.
- Philipe, Robert : **Les Métamotphoses de l'Humanité. 1300-1500. le Temps de perils.** Edition Planete. Paris.
- Philipe, Robert : **Les Métamortphoses de l'Humanité. le Temps des Cathedrales. 1100-1300.** Edition Planète. Paris.
- Swaan, Wim : **La Chathèdrale Gothique.** Fernand Nathan 1970.
- Thomas, Marcel : **The Golden Age. Manuscript Painting at the Time of Jean, Duc de Berry.** Chatto and Windus. London 1979.

ثبت ببليوجرافي لكاتب هذه السطور

● موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . (*)

- | | | |
|---------------------------------------------------------------|--------------|-----------------------------------|
| ١ - الفن المصرى القديم : العمارة | دراسة | طبعة أولى ١٩٧١ |
| ٢ - الفن المصرى القديم : النحت والتصوير | دراسة | طبعة ثانية ١٩٩٠
طبعة أولى ١٩٧٢ |
| ٣ - الفن المصرى القديم : الفن السكندرى والقبطى | دراسة | طبعة أولى ١٩٧٦ |
| ٤ - الفن العراقى القديم | دراسة | طبعة أولى ١٩٧٤ |
| ٥ - التصوير الإسلامى الدينى والعربى | دراسة | طبعة أولى ١٩٧٨ |
| ٦ - التصوير الإسلامى الفارسى والتركى | دراسة | طبعة أولى ١٩٨٣ |
| ٧ - الفن الإغريقى | دراسة | طبعة أولى ١٩٨١ |
| ٨ - الفن الفارسى القديم | دراسة | طبعة أولى ١٩٩٠ |
| ٩ - فنون عصر النهضة | دراسة | طبعة أولى ١٩٨٨ |
| ١٠ - الفن الرومانى | دراسة | طبعة أولى ١٩٩٣ |
| ١١ - الفن البيزنطى | دراسة | طبعة أولى ١٩٩٣ |
| ١٢ - فنون العصور الوسطى | دراسة | طبعة أولى ١٩٩٤ |
| ١٣ - التصوير المغولى الإسلامى فى الهند | دراسة | طبعة أولى ١٩٩٤ |
| ١٤ - الزمن ونسيج النغم
(من نشيد أبوللو إلى تورانجاليللا) | دراسة | طبعة أولى ١٩٨٠ |
| ١٥ - القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية | دراسة | طبعة أولى ١٩٨١ |
| ١٦ - الإغريق بين الأسطورة والإبداع | دراسة | طبعة ثانية ١٩٩٤
طبعة أولى ١٩٧٨ |
| ١٧ - ميكلائنجلو | دراسة | طبعة أولى ١٩٨٠ |
| ١٨ - فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى
[أثر إسلامى مصور] | دراسة وتحقيق | طبعة أولى ١٩٧٤ |
| ١٩ - معراج نامه [أثر إسلامى مصور] | دراسة وتحقيق | طبعة ثانية ١٩٩٣
طبعة أولى ١٩٨٧ |
| ● أعمال الشاعر أوفيد | | |
| ٢٠ - ميتامورفوزيس [مسخ الكائنات] | ترجمة | طبعة أولى ١٩٧١ |
| ٢١ - آرس أماتوريا [فن الهوى] | ترجمة | طبعة ثالثة ١٩٩٢
طبعة أولى ١٩٧٣ |

(*) (الصور الملونة بالأجزاء العشرة الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة « يونسكو ») .

● أعمال جبران خليل جبران

- ٢٢ - النبي : لجبران خليل جبران
ترجمة طبعة أولى ١٩٥٩
- ٢٣ - حديقة النبي : لجبران خليل جبران
ترجمة طبعة أولى ١٩٦٠
- ٢٤ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران
ترجمة طبعة أولى ١٩٦٢
- ٢٥ - رمل وزبد : لجبران خليل جبران
ترجمة طبعة أولى ١٩٦٣
- ٢٦ - أرباب الأرض : لجبران خليل جبران
ترجمة طبعة أولى ١٩٦٥
- ٢٧ - روائع جبران خليل جبران . الأعمال المتكاملة
ترجمة طبعة أولى ١٩٨٠
- ٢٨ - كتاب المعارف لابن قتيبة
تحقيق طبعة أولى ١٩٦٠
- ٢٩ - مولع بقاجنر : لبرنارد شو
ترجمة طبعة أولى ١٩٦٥
- ٣٠ - مولع حذر بقاجنر
دراسة نقدية طبعة أولى ١٩٧٥
- ٣١ - المسرح المصري القديم : لإثنين دريوتون
ترجمة طبعة أولى ١٩٦٧
- ٣٢ - إنسان العصر يتوج رمسيس
تأليف طبعة أولى ١٩٧١
- ٣٣ - فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون : لبيير دانيوس
ترجمة طبعة أولى ١٩٦٤
- ٣٤ - إعصار من الشرق أو چنكيز خان
تأليف طبعة أولى ١٩٥٢
- ٣٥ - العودة إلى الإيمان : لهنرى لنك
ترجمة طبعة أولى ١٩٥٠
- ٣٦ - السيد آدم : ليات فرانك
ترجمة طبعة أولى ١٩٤٨
- ٣٧ - سروال القس : لثورن سميث
ترجمة طبعة أولى ١٩٥٢
- ٣٨ - الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر
ترجمة طبعة أولى ١٩٤٢
- ٣٩ - قائد البانزر : للجنرال جوديريان
ترجمة طبعة أولى ١٩٥٢
- ٤٠ - حرب التحرير
تأليف بالمشاركة طبعة أولى ١٩٥١
- ٤١ - تربية الطفل من الوجهة النفسية
ترجمة بالمشاركة طبعة أولى ١٩٤٤
- ٤٢ - علم النفس في خدمتك
ترجمة بالمشاركة طبعة أولى ١٩٤٥
- ٤٣ - مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين
والأدباء (١٨٠٠ - ١٩٠٠)
دراسة طبعة أولى ١٩٨٤
- ٤٤ - طبعة ثانية ١٩٩٤

- ٤٤ - مذكراتي في السياسة والثقافة
تأليف طبعة أولى ١٩٨٨
طبعة ثانية ١٩٩٠
طبعة ثالثة ١٩٩٤
٤٥ - المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية
[إنجليزي - فرنسي - عربي]
إعداد وتحرير طبعة أولى ١٩٩٠

بالفرنسية

- ٤٦ - Ramsés Re - Couronné : Hommage Vivant au Pharaon Mort, "UNESCO" 1974 .

بالإنجليزية

- ٤٧ - In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage - "UNESCO" 1972 .

- ٤٨ - The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting. - Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.

- ٤٩ - The Miraj - Mameh : A Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Eassays presented to I. E. S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988.

أبحاث

- ٥٠ - The Portrayal of The Prophet. The Times Literary Supplement , 31 December 1976.

- ٥١ - Problématique de la Figuration dans l'art Islamique.

La Figuration Sacrée.

La Figuration Profane.

Plastique et musique dans l'art pharaonique.

Wagner entre la théorie et l'application.

سلسلة محاضرات ألقى بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣

Annuaire du Collège de France 73 e Année Paris, 11, place Marcelin - Berthelet 1973

- ٥٢ - المشاكل المعاصرة للفنون العربية . لمنظمة اليونسكو. نشر بمجلة مواقف . عدد ٢ آيار ١٩٧٤ . بيروت.

- ٥٣ - حرية الفنان . لمنظمة اليونسكو. نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

- ٥٤ - رعاية الدولة للثقافة والفنون. محاضرات ألقى بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر). فبراير ١٩٨٩ .

- ٥٥ - سبيل إلى تعميم مدن التكنولوجيا « التكنوبوليس » فى العالم العربى . بحث مقدّم إلى ندوة « العالم العربى أمام التحدى العلمى والتكنولوجى » بمعهد العالم العربى بباريس (مارس ١٩٩١) .

- ٥٦ - الدولة والثقافة . وجهة نظر من خلال التجربة . محاضرات ألقى بندوة الثقافة والعلوم . دبی . دولة الإمارات العربية المتحدة فى نوفمبر ١٩٩٣ .

تحت الطبع

موسوعة التصوير الإسلامى . مكتبة لبنان .

موسوعة الفن المصرى القديم . دار الشروق .

موسوعة فنون عصر النهضة [الرينيسانس . الباروك . الروكوكو] . دار الشروق .

الزمن ونسيج النغم . من نشيد أبوللو الى تورانجاليللا .

فهرس

الصفحة

الموضوع

الفنون الأوربية في عهد الفرنجة
توطنة

الأسرة المبروقنجية

الأسرة الكارولنجية

الأسرة الأوتونية

الفصل الأول : الفن الرومانسكى

طراز الأديرة الرومانسكى

دير كلونى ٣٩

عمارة طراز الأديرة الرومانسكى ٥١

منحوتات طراز الأديرة الرومانسكى ٥٧

التصوير والفنون الزخرفية فى الأديرة الرومانسية ٧٩

الفصل الثانى : الطراز الإقطاعى الرومانسكى

الغزو النورماندى ونسجية بايو المطرزة ٩٧

ملحمة رولان ١٠٧

عمارة النورمان برج لندن ١١٧

كنيسة سانت إتيان وكنيسة سانت ترينتيه ١٢٥

الفكر المسيطر على طراز الإقطاع الرومانسكى ١٣١

الفصل الثالث : الطراز القوطى

جزيرة فرنسا . كاتدرائية نوتردام ده پارى ١٣٩

الكاتدرائية القوطية ١٣٩

كاتدرائية شارتر ١٤٧

عمارة كاتدرائية شارتر ١٤٩

منحوتات كاتدرائية شارتر ١٨٣

الزجاج الملون المعشق بكاتدرائية شارتر ٢٠٥

الطراز القوطى الدولى ٢٢١

الفصل الرابع : الفن القوطى بين صراعين : العقل والعقيدة

ثبت المراجع ٣٠٥

ثبت بيليجرافى لكاتب هذه السطور ٣٠٩

فهرس ٣١٢